



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Formuły duchowości w kinie najnowszym

Author: Magdalena Kempna-Pieniążek

Citation style: Kempna-Pieniążek Magdalena. (2013). Formuły duchowości w kinie najnowszym. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Magdalena
Kempna-Pieniążek

Formuły
duchowości
w kinie
najnowszym

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2013

Formuły duchowości w kinie najnowszym

Przemkowi



NR 2988

Magdalena Kempna-Pieniążek

Formuły duchowości w kinie najnowszym

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2013

Redaktor serii: Studia o Kulturze
Tadeusz Miczka

Recenzent
Iwona Sowińska

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Wstęp	9
 Rozdział 1	
W stronę współczesnej formuły duchowości	15
Pytanie	15
Mała syrenka i nieśmiertelna dusza	15
Pytanie o Pytanie	18
Odpowiedź?	21
Małe sensy – ale jak je znaleźć?	21
Niebezpieczna podróż i pogromca duchów. Zygmunt Bauman i Richard Rorty	23
Indywidualne epifanie i etyka autentyczności. Charles Taylor	27
Inne (te same?) pytania	37
Myśl postsekularna, czyli o przepytывaniu filozofii przez religię	37
Wątpliwości hermeneuty i dyskretny urok mikrologii	41
 Rozdział 2	
Najnowsze kino religijne	47
Współczesne filmy biblijne	54
Ewangelia w wersji pop. <i>Pasja</i>	55
Uśmiechnięta twarz Chrystusa. <i>Opowieść o Zbawicielu</i>	60
Hollywoodzka szopka bożonarodzeniowa. <i>Narodzenie</i>	62
Współczesne filmy hagiograficzne	65
Przepis na film hagiograficzny	67
W drodze ze św. Teresą. <i>Siódmy pokój</i>	74
Rzeczywistość jako misterium	78
„Szmer łagodnego powiewu”. <i>Wielka cisza</i>	79
Ojciec powraca. <i>Powrót</i>	83
Wygnanie z raju. <i>Wygnanie</i>	88

Czas moralnej apokalipsy. <i>Jelena</i>	92
„Kim w ogóle jest święty?”. <i>Trzeci cud, Maria</i>	96
<i>Sacrum</i> inaczej?	101
Buddyzm eksportowy? Kino Kim Ki-duka, <i>Milarepa</i>	103
Wschodnie przypowieści. <i>Wojownik, Kolory raju</i>	106
Powrót do mitu. <i>Jeździec wielorybów</i>	109
<i>Sacrum</i> (rzeczywiście) inaczej	111
Poza kino religijne. <i>Lourdes, Hadewijch, Ludzie Boga</i>	113
Rozdział 3	
Indywidualistyczne postawy wobec tradycji	121
Przypadek powrotu. <i>Jak w niebie</i>	125
Przypadek romansu. <i>Koniec romansu, Ciche światło</i>	127
Przypadek dojrzewania. <i>Pan Ibrahim i kwiaty Koranu</i>	134
Przypadek odrzuconej tożsamości. <i>Fanatyk</i>	138
Przypadek grzesznika. <i>Wyspa, Rozpustnik</i>	143
Przypadek ateisty. <i>Czas religii</i>	153
Przypadek filozofa. <i>Agora</i>	156
Rozdział 4	
Duchowość i postmodernizm	161
Indywidualne epifanie. <i>Przełamując fale, Jabłka Adama</i>	164
Przełamując (nie tylko) fale	165
Postmodernistyczna szarlotka	169
Duchowy eklektyzm	172
Poznaj siebie. <i>Matrix</i>	175
Źródła poznania. Kino Darrena Aronofsky'ego	178
Dwa oblicza New Age	185
„Wysoki” Wodnik Petera Weira	186
<i>Zen</i> -film Rona Frickego	192
Małe sensory codzienności	198
Amerykańscy bohaterowie? <i>Forrest Gump, Fenomen</i>	198
O życiu, literaturze i bawarskich ciasteczkach. <i>Dym, Przypadek Harolda Cricka</i>	202
W poszukiwaniu światła i tożsamości. Kino Wima Wendersa	206
Światło podmiotu	207
Problemy z tożsamością	213

Postmodernistyczne zaświaty. Tim Burton	218
Postmodernistyczne duchy wobec ponowoczesnej duchowości	220
„Oni czasem wracają”	222
Na przecięciu wielu dróg. Kino Jima Jarmuscha	225
<i>Homo viator?</i>	226
Widzieć lepiej	228
Droga Jarmuscha	230
Zakończenie	233
Bibliografia	237
Filmografia	245
Indeks osobowy	249
Summary	257
Zusammenfassung	258

Wstęp

„Czy duchowość ponowoczesna jest możliwa?” – pyta Agata Bielik-Robson w tytule jednego z rozdziałów książki *Inna nowoczesność*¹. Dzisiejsi badacze podchodzą do słów takich jak „duchowy”, „duch” czy „dusza” z pewnymi wątpliwościami, wypowiadając je często niepewnym, a nawet nieufnym szeptem, a czasem – wręcz przeciwnie – manifestacyjnie obwieszczając swoje do nich przywiązanie. Pytaniom związanym z istnieniem **ponowoczesnej** duchowości towarzyszą przy tym równie zasadnicze pytania dotyczące duchowości **nowoczesnej**, jej kształtu, trwałości, a także jej relacji z kategoriami takimi jak podmiotowość czy tożsamość. Wydaje się, że aktualnie w humanistyce nie można po prostu mówić o duchowości – trzeba najpierw dookreślić, o którą duchowość chodzi – o jakiej jej postaci czy też (nawiązując do tytułu książki Bielik-Robson) formule zamierzamy rozmawiać.

Istnieje bowiem duchowość i istnieje... **Duchowość**. Z jednej strony mamy duchowość niepewną, podawaną w wątpliwość, przepytywaną przez filozofów, antropologów i psychologów. Wbrew jednak temu, co zdają się twierdzić zwolennicy teorii końca metanarracji i antyduchowego charakteru ponowoczesności, współczesność przynosi wiele dowodów na to, że tradycyjne rozumienie tej kategorii wcale nie zostało nieodwołalnie odesłane do lamusa. Sytuacja przywodzi na myśl jedną z anegdot opowiedzianych przez Andrieja Tarkowskiego, wspominającego dzień, w którym – jeszcze jako chłopiec – zapytał ojca o to, czy Bóg istnieje: „Ojciec dał mi genialną odpowiedź: »Dla tego, który nie wierzy – nie istnieje. Dla tego, który wierzy – istnieje«”². Problem tkwi nie tyle w poszukiwaniu ostatecznych rozstrzygnięć, ile w świadomości istnienia wielości perspektyw, z jakich dane zjawisko jest oglądane.

¹ Por. A. BIELIK-ROBSON: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 265–295.

² A. TARKOWSKI: *Kompleks Tolstoja. Myśli o życiu, sztuce i filmie*. Oprac. S. KUŚMIERCZYK. Warszawa 1989, s. 284.

Jednym z filozofów, którzy akcentują współwystępowanie wielu wariantów duchowości w dzisiejszym świecie, jest Charles Taylor. To właśnie jego dzieła, obok książki Agaty Bielik-Robson, stanowią punkt teoretycznej orientacji dla niniejszych rozważań. I to głównie w ich świetle rozpatruję zagadnienie miejsca, jakie w ogólnokulturowej dyskusji na temat duchowości zajmuje kino najnowsze. Przez określenie „kino najnowsze” rozumiem przy tym filmy powstające od lat dziewięćdziesiątych XX wieku do dzisiaj, z pewnymi istotnymi wyjątkami. Kilkakrotnie pojawiają się w tej książce odwołania do dzieł czy nurtów, które zaistniały jeszcze przed 1995 rokiem. Powołanie się na wcześniejsze filmy Wima Wendersa, Tima Burtona czy Jima Jarmuscha znajduje jednak uzasadnienie w dążeniu do pokazania trwałości i wieloaspektowości zaproponowanych przez tych twórców wizji.

Zaprezentowane tu interpretacje są zaledwie jednymi z wielu możliwych odczytań filmów, których dotyczą; odczytań będących bez wyjątku efektem poszukiwania w analizowanych tekstach kultury tropów odsyłających do problematyki współczesnej duchowości; odczytań podejmowanych z całą świadomością faktu, iż o interpretacji decyduje to, czy i w co wierzy, co myśli i jak to manifestuje nie tylko twórca, lecz także badacz. Dlatego podjęte rozważania będą czasem przeciwnie najbardziej powszechnym i ogólnie przyjętym interpretacjom omawianych obrazów. Celem projektu jest bowiem nie tyle dokonanie wszechstronnej analizy wybranych dzieł, ile wykorzystanie niejednokrotnie drobnych (i równocześnie dotyczących często drobiazgów) uwag nasuwających się w trakcie obcowania z nimi do wysnucia ogólniejszych wniosków związanych ze współczesnym statusem duchowości.

Zadanie naszkicowania choćby najbardziej ogólnej w swoich zarysach duchowej mapy kina najnowszego wymaga oczywiście zdefiniowania pojęcia duchowości. Termin ten rozumiem możliwie szeroko. Metafizyka, mistycyzm, gnoza, możliwości płynące z przeszczepiania na grunt sztuki Zachodu elementów wschodnich systemów religijnych i filozoficznych (i *vice versa*), mniej lub bardziej gwałtowna negacja istnienia jakiegokolwiek porządku nadprzyrodzonego (w tym duszy, Boga itd.), indywidualne epifanie, mity, praktykowane rytuały (także te kojarzone z codziennością), egzystencjalne lęki związane z próbami określenia własnego miejsca w świecie, poszukiwanie sensu istnienia – oto wybrane ślady, które uznaję za znaczące w rozważaniach dotyczących duchowości, jakiej obrazu dostarcza nam kino.

Już samo to pobieżne zestawienie tropów wskazuje, jak rozległy obszar badawczy jest przedmiotem mojego zainteresowania. Dlatego też konieczne było przyjęcie pewnych wstępnych ograniczeń. Zgromadzone tutaj analizy dotyczą przede wszystkim, lecz nie jedynie, filmów fabularnych. W przypadku kina religijnego konieczne okazało się odwołanie do wybranych filmów dokumentalnych, które w ostatnich latach wniosły nową jakość do zagadnienia związków kinematografii z religijnością. Z pola badań wyłączyłam *a priori* kino polskie. Istnieje

oczywiście grupa twórców, takich jak Krzysztof Kieślowski, Jan Jakub Kolski, Krzysztof Zanussi czy Marek Koterski, których dzieła stanowić mogą inspirację w refleksji nad aktualnym statusem duchowości. Uznając konieczność dokonania selekcji, zdecydowałam się jednak skoncentrować na tropach rozproszonych w reagującej błyskawicznie na wszelkie zmiany w dzisiejszym rozumieniu tej kategorii kinematografii światowej. Co oczywiście nie oznacza, że zjawiska charakterystyczne dla kina polskiego nie zostały już w pewnej mierze rozpoznane. Niezwykle istotną twórczość Krzysztofa Kieślowskiego w ostatnich latach wszechstronnie opracowano³. Na możliwości wykorzystania filozofii Charlesa Taylora w interpretacji duchowych aspektów współczesnego polskiego kina autorskiego próbowałam z kolei wskazać w opublikowanym na łamach „Kwartalnika Filmowego” artykule poświęconym twórczości Marka Koterskiego⁴.

W jednym ze swoich wierszy cytowany już Arsienij Tarkowski w sposób metaforyczny, niezwykle trafnie, oddał istotę wszelkiego typu poszukiwań związanych z duchowością:

Вот и лето прошло,
Словно и не бывало.
На пригреве тепло.
Только этого мало.

Всё, что сбыться могло,
Мне, как лист пятипалый,
Прямо в руки легло.
Только этого мало.

Понапрасну ни зло,
Ни добро не пропало,
Всё горело светло.
Только этого мало.

Жизнь брала под крыло,
Берегла и спасала.
Мне и вправду везло.
Только этого мало.

³ W ostatnich latach doczekaliśmy się zarówno tradycyjnych, utrzymanych w duchu religijno-metafizycznym odczytań filmów Kieślowskiego, na przykład w książce ks. Marka LISA (*Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*. Opole 2007), jak i (prowokacyjnie) nowatorskich interpretacji autorstwa Slavoj Žižka (*Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*. Przeł. G. JANKOWICZ et al. Kraków 2007). Wiele z duchowych tropów związanych z twórczością Kieślowskiego odkrywają także artykuły zgromadzone w tomach: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego* (red. T. LUBELSKI. Kraków 1997) oraz *Kino Kieślowskiego, kino po Kieślowskim* (red. A. Gwóźdź. Warszawa 2006).

⁴ Por. M. KEMPNA: *Siedem razy siedem, czyli jak skonstruować horyzont sensotwórczy w siedmiu krokach na przykładzie siedmiu filmów Marka Koterskiego*. „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59, s. 194–214.

Листьев не обожгло,
Веток не обломало...
День промыт, как стекло.
Только этого мало⁵.

Charakterystyczny refren pojawiający się w zakończeniu każdej strofy uderza swą wieloznacznością. O czym może bowiem świadczyć pełne bólu zawołanie „ale to za mało”? Czy o właściwym człowiekowi pragnieniu gromadzenia coraz większej ilości doświadczeń i dóbr, wrażeń wykraczających poza dary codzienności? A może o doznawanym przez Ja liryczne – irracjonalnym w świetle otrzymanych dobrodziejstw – braku satysfakcji z życia będącego jego udziałem? Czy też wreszcie westchnienie „ale to za mało” jest wyrazem tęsknoty za transcendencją, objawieniem, uzyskaniem dostępu do tego, co Inne, niewyraźne?

Być może potencjalne interpretacje staną się bardziej przekonujące, jeżeli przypomnimy, że wiersz Tarkowskiego jest uwikłany w szczególne relacje intertekstualne. Wszak został on wykorzystany przez syna poety, Andrieja, przy realizacji jednego z najważniejszych w jego twórczości dzieł, *Stalkera* (1979). W szczególnym momencie akcji – w chwili, kiedy będąca celem wędrówki bohaterów Komnata staje się już osiągalna – wkładając w usta tytułowej postaci słowa wiersza, reżyser uzyskuje interesujący efekt. Z jednej strony utwór wydaje się komentarzem, dodatkowym rysem w portretach psychologicznych pielgrzymujących do cudownego miejsca mężczyzn, nieznajdujących satysfakcji w swoim życiu, pomimo sukcesów, które wcześniej udało się im osiągnąć. Z drugiej jednak strony, jeżeli weźmie się pod uwagę fakt, iż Stalker (Aleksandr Kajdanowski) wypowiada słowa wiersza, przypisując ich autorstwo swojemu zmarłemu jakiś czas wcześniej wielkiemu mistrzowi, postaci o znamionach wybitnie mesjańskich, cytowane wersy okażą się próbą ubrania w słowa wewnętrznej siły, nieustannie napędzającej tęsknoty za czymś większym, Innym, która owocuje – tak w wypadku *Stalkera*, jak wcześniej jego nauczyciela – podjęciem trudnej i niezwykle zobowiązującej misji.

Film Andrieja Tarkowskiego nie jest jednak jedynym obrazem, w którym wykorzystano wiersz jego ojca. W zrealizowanym w 2002 roku (w dwadzieścia trzy lata po *Stalkerze*) *Czasie religii* Marco Bellocchio również sięga po strofy rosyjskiego poety. Tym razem wypowiada je Diana Sereni (Chiara Conti), piękna i tajemnicza katechetka, w odpowiedzi na komplement głównego bohatera, Er-

⁵ A. TARKOVSKIY: ***Vot i leto proshlo... V: IDEM: *Stihi raznyh let*. Moskva 1983. Cyt. za: <http://www.litera.ru/stixiya/authors/tarkovskij/vot-i-leto.html>. Data dostępu: 2 sierpnia 2006. „Lato przeminęło, / Jak gdyby go nie było. / W słońcu wciąż jest ciepło. / Ale to za mało. // Co spełnić się mogło / Jak liść pięciopalczasty / Na dłoń mą spłynęło. / Ale to za mało. // Dokonane ni zło, / ni dobro nie przepadło, / wciąż jaśniało światło. / Ale to za mało. // Życie pod skrzydła brało, / strzegło mnie, ratowało. / Szczęście mi sprzyjało. / Ale to za mało. // Liści nie spalono, / gałązki nie złamano... / Dzień jest jasny jak szkło. / Ale to za mało”.

nesta (Sergio Castellitto). Także i tę scenę cechuje wieloznaczność. Słowa wiersza Diana odnosi bezpośrednio do siebie – chociaż zdaje sobie sprawę ze swoich zdolności i urody, przeczuwa, że wszystko to jest w gruncie rzeczy niewystarczające, brak jej bowiem jakiejś iskry, czegoś, co pomogłoby jej osiągnąć prawdziwą wielkość. Z przebiegu rozmowy można wywnioskować, że chodzi tu o talent czy też wystarczająco silną inspirację. Równocześnie scena ta, odniesiona do całości filmu, zdaje się nieść pewne dodatkowe przesłanie. Fabuła, zogniskowana wokół motywu procesu kanonizacyjnego matki głównego bohatera, stopniowo odsłania zakłamanie, obłudę i hipokryzję bliskich zmarłej, którzy za wszelką cenę, w imię różnorako pojętych interesów – ale bez wyjątku materialnych – pragną podnieść własny status dzięki posiadaniu wśród przodków świętej.

Ernesto zajmuje w tej sytuacji postawę szczególną – jako ateista manifestuje swoją niechęć do brania udziału w staraniach o kanonizację matki. Nie zadowala się jednak całkowitym wycofaniem ze spraw rodziny, w jego zachowaniu widoczny jest niepokój, wynikający najprawdopodobniej z przekonania (powstałego już w dzieciństwie w wyniku negatywnego oddziaływania potencjalnej świętej), że bierność nie wystarcza, a wszelkie poglądy należy poprzeć zdecydowanym czynem. Odnoszący sukcesy w pracy zawodowej, pozostający w dobrych relacjach z synem, cieszący się miłością pięknej Diany, Ernesto mógłby poprzestać na tym, co posiada, podporządkować się niewiele znaczącym dla niego, jako ateisty, pragnieniom rodziny. I tutaj właśnie pojawia się miejsce na zawołanie „ale to za mało”. Ernesto bowiem uświadamia sobie, że negacja jednego porządku pociąga za sobą konieczność zbudowania innego, alternatywnego – popartego nie tylko słowem, lecz także czynem.

Wiersz Arsienija Tarkowskiego pojawia się w dwóch filmach o tematyce duchowej czy religijnej, co sytuuje go w samym centrum problemów najbardziej istotnych dla niniejszych rozważań. W obu wypadkach znaczenie utworu można rozpatrywać na przynajmniej dwóch płaszczyznach. To, co wydawało się dotyczyć bezpośrednio biografii bohaterów, nagle okazuje się istotnym przesłaniem całego filmu. Dlatego właśnie zawołanie „ale to za mało”, moim zdaniem, może patronować tworzeniu filmowej mapy duchowości. Chodzi tutaj przecież o poszukiwanie takich śladów, tropów, które stanowią dowody poczucia niewystarczalności ściśle racjonalnego pojmowania świata. A wrażenie to jest źródłem rozmaitych postaw, począwszy od skierowania się w stronę złożonych systemów religijnych i filozoficznych, skończywszy na próbach nadania codzienności znamion „świeckiej świętości”.

Rozdział 1

W stronę współczesnej formuły duchowości

Pytanie

[...] odejść: dlaczego? z przymusu, z poddania,
z niecierpliwości, z ciemnego czekania,
z niezrozumienia, z nierozumu, dokąd?

R.M. RILKE: *Odejsie syna marnotrawnego*

Mała syrenka i nieśmiertelna dusza

Wyprawa w poszukiwaniu współczesnej postaci duchowości wiedzie szlakiem najeżonym nie zawsze możliwymi do ominięcia pułapkami. Pierwsza z nich wiąże się już z najważniejszym dla niniejszych rozważań terminem. Etymologiczny przodek słowa „duchowość”, wyraz „dusza” – według Dariusza Czai – „w dzisiejszej nauce i filozofii [...] bytuje na granicy nieistnienia”¹. Autor *Anatomii duszy*, dokonując analizy procesu znikania kluczowego dla swych badań pojęcia z wszelkich (poza teologicznymi, oczywiście) słowników, dochodzi do istotnych wniosków:

„Dusza” jest [...] słowem wstydliwym. Jego używanie może oznaczać akces do minionej epoki, epoki dzieciństwa intelektu. „Dusza” jawi się myśleniu przepuszczonemu przez filtr nauki jako słowo anachroniczne, należące do dawnego słownika. Zdaje się przynależeć do kategorii takich słów, jak „bicykl”, „pugilares”, „buduar”, „aeroplan”, słów określanych w słownikach językowych skrótami *arch.*, *dawn.*, *przest.* Tworzy wraz z nimi jakiś osobny fragment większego archipelagu „zapomnianego języka” (a w każdym razie: zapominanego języka)².

¹ D. CZAJA: *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe*. Kraków 2005, s. 35.

² Ibidem.

Ów proces „zapominania”, co ciekawe, wydaje się przebiegać niestandardowo, wbrew zasadzie „nie używamy tego, co już nie jest nam potrzebne”, lecz pod silną – i programową – presją światopoglądu naukowego, w którego ramach funkcjonuje przekonanie, iż – mówiąc metaforycznie – „dusza» ma [...] właściwości choroby zakaźnej, może być przyczyną groźnej infekcji. Jako termin wyklęty, został odesłany do leksykalnej zony opatrzonej napisem »nie dotykać«. Nie używa się go pod groźbą środowiskowego ostracyzmu”³. Problem dotyczy przy tym zarówno nauki (zwłaszcza psychologii i filozofii), jak i języka potocznego. W najlepszym wypadku słowo „dusza” uznawane jest za synonim pojęć odległych od jego pierwotnego znaczenia, takich jak „umysł”, „rozum”, „jaźń”, „świadomość”.

Przyczyny takiego stanu rzeczy są oczywiście złożone⁴. Istotne jest przede wszystkim to, że zaobserwowane przez Dariusza Czaję zjawisko musi rzutować na kształt współczesnej kultury i sztuki, w tym filmu. Rolę niebudzącego zastrzeżeń przykładu może pełnić w tym przypadku – cytowana zresztą przez Czaję – analiza dokonanej przez Walt Disney Productions adaptacji baśni Hansa Christiana Andersena pt. *Mała syrenka*. W literackim oryginalnie bohaterka – oprócz miłości księcia Eryka – pragnęła posiąść nieśmiertelną duszę. Obie tęsknoty były wręcz od siebie uzależnione, „pozyskanie nieśmiertelnej duszy [było możliwe – przyp. M.K.P.] poprzez obudzenie wzajemnej miłości i wyjście za mąż”⁵. W wersji Disneya tymczasem problem ten przedstawia się zgoła inaczej: „mała syrena nie musi się już kłopotać o duszę, albowiem jej ukochany, księżę Eryk, również nie ma duszy, ludzie w ogóle nie mają duszy. Co najwyżej mają »włości«”⁶.

Należy jednak zauważyć, że zdiagnozowana przez Czaję „ucieczka duszy” z rozmaitych dyskursów to zaledwie jedna strona medalu. Współcześnie doświadczamy wszak swoistej eksplozji nowych duchowości. Chodzi nie tylko o nieustające przemiany w zakresie tak zwanych nowych ruchów religijnych czy o wciąż niejasne i nadal popularne ideologie New Age, choć zjawiska te z pewno-

³ Ibidem, s. 39.

⁴ Dariusz Czaja, odwołując się do spostrzeżeń Czesława Miłosza, pisze o oświeceniowych źródłach tego procesu, wiążąc go z następującą w czasach Diderota i Woltera ekspansją racjonalizmu i – co za tym idzie – oddzieleniem abstrakcyjnego świata nauki od wewnętrznego świata człowieka. Por. ibidem, s. 22. Na marginesie należy dodać, że nieco więcej światła na ten problem rzucić mogą ustalenia Richarda Tarnasa, który w książce dotyczącej dziejów umysłowości zachodniej pokazuje, iż oświeceniowa kulminacja racjonalizmu i związane z nim oddzielenie kompetencji nauki od spraw duchowości były efektem trwającego już od czasu reformacji i renesansu procesu krystalizowania się nowożytnego obrazu świata. Por. R. TARNAS: *Dzieje umysłowości zachodniej. Idee, które ukształtowały nasz światopogląd*. Przeł. M. FILIPCZUK, J. RUSZKOWSKI. Poznań 2002, s. 265–381.

⁵ J. FILEK: *Dusza syrenki, czyli o istocie macdisneywoodu*. „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 40, s. 9.

⁶ Ibidem.

ścią przybierają formy najbardziej spektakularne. W artykule *Czym jest duchowość? – kontekst religijny i kulturowy* Jan Andrzej Kłoczowski zauważa, że termin „duchowość” robi obecnie karierę, wkraczając w dyskursy inne niż religijny czy filozoficzny. Zasady współczesnego funkcjonowania tego słowa przypominają nieco, zdaniem autora, karierę terminu *sacrum* służącego zobiektywizowaniu kategorii doświadczenia religijnego⁷. Pytanie o to, ile duszy znajduje się w gruncie rzeczy w tej nowej duchowości, pozostaje jednak otwarte. Anna Sobolewska, autorka *Map duchowych współczesności*, wskazując na to, że w dzisiejszych czasach „Bóg jest albo nieobecny, albo *trendy*”⁸, zwraca uwagę na istotne – i coraz bardziej powszechne w dobie duchowego eklektyzmu – przesunięcia w potocznym rozumieniu terminu „życie duchowe”:

„Duchowość” stanowi jakby produkt uboczny troski o ciało [...]. [...] Dbalność o duchowy wymiar życia zarówno wewnętrznego, jak i praktycznego, nie ma już charakteru religijnego i nie wymaga ofiary z narcystycznych i hedonistycznych skłonności jednostki. O duchowej jakości powinna świadczyć dieta i sposoby przyrządzania potraw [...], urządzenie mieszkania (najlepiej zgodnie z regułami feng shui), noszenie biżuterii [...], spędzanie wolnego czasu, w tym rytualny kontakt z naturą⁹.

Wbrew pozorom, tezy Sobolewskiej i Kłoczowskiego nie są przeciwstawne wobec ustaleń Dariusza Czai, który zajmuje się nie tyle samą duchowością, ile funkcjonowaniem we współczesnej kulturze terminu „dusza”. Autor artykułu zauważa, że aktualne rozumienie duchowości, akcentujące element subiektywny, podmiotowy, emocjonalny, stanowi przede wszystkim efekt zjawiska psychologizacji kultury¹⁰. Artykuł Kłoczowskiego i książki Sobolewskiej oraz Czai są przy tym dowodami na to, że termin „duchowość” należy zaliczyć do tych kategorii, które obecnie podlegają nasilonej reinterpretacji¹¹. Autor *Anatomii duszy* wska-

⁷ Por. J.A. KŁOCZOWSKI: *Czym jest duchowość? – kontekst religijny i kulturowy*. W: *Fenomen duchowości*. Red. A. GRZEGORCZYK, J. SÓJKA, R. KOSCHANY. Poznań 2006, s. 14.

⁸ A. SOBOLEWSKA: *Mapy duchowe współczesności. Co nam zostało z Nowej Ery?* Warszawa 2009, s. 14.

⁹ Ibidem, s. 48.

¹⁰ Por. J.A. KŁOCZOWSKI: *Czym jest duchowość?...*, s. 14.

¹¹ Co więcej, problem reinterpretacji i redefinicji kategorii duchowości zdaje się dotyczyć także dziedzin, które do tej pory stały niejako na straży jej rozumienia. Doskonałym przykładem takiego działania w obrębie myśli chrześcijańskiej jest książka Anselma GRÜNA *O duchowości inaczej*. Odwołując się do tradycji chrześcijańskiej, autor wskazuje na współwystępowanie w niej dwóch koncepcji duchowości. Punktem wyjścia dla pierwszej z nich, „duchowości autorytarnej”, są określone ideały i cele osiągnięte dzięki ascezie i modlitwie. Drugi typ, „duchowość nieautorytarna” opiera się na założeniu, że „Bóg przemawia do nas nie tylko poprzez Biblię i Kościół, lecz przede wszystkim poprzez nas samych, poprzez nasze myśli i uczucia, poprzez nasze ciało, nasze rzekome słabości, a zwłaszcza poprzez nasz ból” (IDEM: *O duchowości inaczej*. Przeł. K. ZIMMERER. Kraków 2003, s. 5). Wyraźny zwrot w stronę podmiotu, akcentowanie ludzkiej, w tym psy-

zuje potencjalne źródła tego procesu – skoro słowo „dusza”, mówiąc najogólniej, znika z języka, można oczekiwać, że i termin „duchowość” będzie się odrywał od swojego etymologicznego znaczenia.

O ile zatem „dusza” wydaje się pojęciem coraz mniej modnym, o tyle sama kategoria duchowości ma się nie najgorzej. Termin ten okazuje się także wyjątkowo przydatny w omawianiu wybranych zjawisk kina najnowszego. Szerszy niż pojęcia takie jak „religijność” czy „metafizyka”, kieruje uwagę w stronę sytuacji, w których istota ludzka, wykraczając poza materialne warunki istnienia, światopogląd scjentystyczny, racjonalne rozpoznanie relacji przyczynowo-skutkowych, abstrakcje współczesnej filozofii i naturalizm psychologii, stara się doświadczyć siebie w szczególnej relacji z kosmosem, co – w konsekwencji – skłania ją często do zadawania pytań, na które z perspektywy nauki (w tym filozofii pojętej jako nauka) nie zawsze da się odpowiedzieć. Jak bowiem zauważa Kłoczowski:

[...] „duchowość” przejawia się nie tylko w religii, ale w całej kulturze człowieka. Duchowość jest zawsze „wcielona”, przejawia się wszędzie tam, gdzie człowiek przekracza determinizmy przyrody i historii, gdzie przejawia się jego twórczość¹².

Pytanie o Pytanie

Według jednego z największych filozofów dialogu, Martina Bubera, tylko „w przenikliwym chłódzie samotności człowiek staje się pytaniem dla siebie w sposób najbardziej nieustępliwy i właśnie dlatego, że pytanie to bezlitośnie wzywa i wciąga do gry jego największe tajemnice, sam dla siebie staje się on doświadczeniem”¹³. Refleksji nad własną naturą towarzyszy zwykle namysł nad prawami rządzącymi światem i nad relacjami łączącymi istotę ludzką (zarówno w aspekcie społecznym, jak i czysto indywidualnym) z kosmosem. Analiza najważniejszych zachodnich systemów filozoficznych doprowadziła Bubera do wniosku, iż w dziejach ludzkości wyróżnić można „epoki zadowolenia i bezdomności. W jednych człowiek żyje w świecie jak w domu, w drugich żyje w świecie jak na otwartym polu, nie mając niekiedy nawet czterech palików do rozbicia namiotu”¹⁴. Czasy nam współczesne filozof zalicza, rzecz jasna, do tej drugiej kategorii, dowodząc, że nawet odkryte przez Alberta Einsteina prawa nie pomagają nam w oswojeniu kosmosu, który „daje się tylko pomyśleć, ale już

chologicznej i cielesnej strony doświadczenia duchowego, także mogą być uznane za element psychologizacji kategorii duchowości, choć oczywiście na znacznie mniejszą skalę – w koncepcjach przywoływanych przez Grüna duchowość wciąż pozostaje w ścisłym związku z duszą.

¹² J.A. KŁOCZOWSKI: *Czym jest dusza...*, s. 19.

¹³ M. BUBER: *Problem człowieka*. Przeł. J. DOKTÓR. Warszawa 1993, s. 11.

¹⁴ Ibidem.

nie wyobrazić”¹⁵, a w konsekwencji – zbudowanie jakiegokolwiek *imago mundi* jest niemożliwe.

Jeśli spójna wizja makrokosmosu nie daje się wypracować, to i własny mikrokosmos trudno jest doprowadzić do porządku. Nie tylko obraz świata, lecz także człowieka jako takiego zaczyna przypominać pękające zwierciadło, z którego odpadają kolejne kawałki. Zwracając uwagę na rolę pojęcia *disinherited mind* w myśli Czesława Miłosza, Dariusz Czaja pokazuje, w jaki sposób współczesność została zdominowana przez „swego rodzaju »antropologię codzienności«” wyrastającą z poczucia okaleczenia, wydziedziczenia, jałowości, „esencjonalnego defektu świadomości” człowieka naszych czasów¹⁶. Niepewność i brak stabilizacji rodzić muszą egzystencjalny lęk, a ten z kolei powoduje, że pytania stawiane przez jednostkę samej sobie stają się coraz bardziej dramatyczne.

Tradycja hermeneutyczna uczy, że zamiast szukać w tekście kultury odpowiedzi, należy raczej poszukiwać pytania, które powołało ten tekst do istnienia¹⁷. Spojrzenie z dystansu na ludzkie dzieje uprawomocnia do postawienia tezy, że nie tylko pojedynczy tekst, lecz także całe kultury w poszczególnych epokach są odpowiedzią na jakieś podstawowe, często niewyrażane nawet wprost Pytanie. Na tej zasadzie Józef Tischner interpretował filozofię Edmunda Husserla jako reakcję na pytanie o prawdę w epoce zachwiania wiary w to pojęcie¹⁸.

Można by zatem zapytać: jakie jest nadrzędne Pytanie współczesności? Protestantcki teolog Paul Tillich, zastanawiając się nad podstawowymi wyzwaniem religijności, dochodzi do wniosku, że odpowiedź może być tylko jedna: nadrzędnym pytaniem człowieka naszych czasów jest to o Sens¹⁹:

Życie ludzkie jest życiem w sferze sensu. Człowiek ma swoje bycie tylko przez to, że je kształtuje pod względem sensu, że żyje „w sensie”: w praktycznym sensie prawa, moralności, państwa, w teoretycznym sensie kontemplacji, wiedzy, sztuki. Ale owo życie w sensie opiera się na wolności, na możliwości osiągnięcia sensu i jego utraty. Każdemu człowiekowi jest właściwa podwójna możliwość. I właśnie ta możliwość utraty swego bycia, rozminięcia się z sen-

¹⁵ Ibidem, s. 18.

¹⁶ Por. D. CZAJA: *Anatomia duszy...*, s. 22.

¹⁷ „Rozumieć tekst to nie po prostu bombardować go pytaniami, lecz rozumieć pytanie, które on stawia czytelnikowi. To rozumieć pytanie kryjące się za tekstem, pytanie, które powołało go do istnienia”. R.E. PALMER: *Manifest hermeneutyczny*. Przeł. M. KRÓL, W. LUBOWIECKI. „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1, s. 169.

¹⁸ „W myśleniu filozoficznym Husserla trzeba odróżnić pytanie podstawowe od pytań pochodnych [...] Podstawowym pytaniem w tej filozofii nie jest pytanie Ja transcendentnego, lecz pytanie wyłaniające się z aktualnego momentu dziejowego, z kryzysu europejskiej nauki. Kryzys nauk europejskich sprawił, że sama prawda znalazła się w niebezpieczeństwie”. J. TISCHNER: *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Kraków 1999, s. 95.

¹⁹ Por. P. TILICH: *Pytanie o Nieuwarunkowane. Pisma z filozofii religii*. Przeł. J. ZYCHOWICZ. Kraków 1994, s. 244–245.

sem właściwym byciu, jest najgłębszym źródłem życiowego lęku. Możliwość ta znajduje wyraz w ostatecznym, podającym siebie samo i wszystko inne w wątpliwość pytaniu o sens w ogóle²⁰.

Sytuacja zatem wydaje się podwójnie dramatyczna: nie dość, że zachwiało się podstawowe dla ludzkiego bycia w świecie poczucie sensu, to jeszcze samo pytanie o ten sens zaczyna brzmieć dziwnie, bezpodstawnie, wątpliwie. Negatywne doświadczenia XX wieku, fale ludobójstwa, okrucieństwa wojen światowych i systemów totalitarnych, wzrastające poczucie zagrożenia związane z wynajdywaniem kolejnych typów śmiercionośnej broni (zwłaszcza bomby atomowej), a w bliższych nam czasach histeria spowodowana terroryzmem, z pewnością wpływają na utrzymywanie się takiego stanu rzeczy.

George Steiner, amerykański filozof i pisarz, dowodząc, że „nieludzkość jest odwieczna” i że nie było takiej epoki, w której nie dochodziłoby do aktów barbarzyństwa i bestialstwa²¹, zwraca równocześnie uwagę na fakt, że wiek XX był pod tym względem mimo wszystko szczególny:

Nawet ironiści oświeceniowi (Wolter) byli przekonani, że Europa nie będzie już świadkiem tortur jako narzędzia dochodzenia do prawdy. [...] Wszystkie składowe tych rozsądnych na pozór nadziei okazały się fałszywe. I nie chodzi tylko o to, że edukacja nie potrafiła tak ukształtować wrażliwości i pojętności, by przeciwstawiały się morderczemu bezrozumowi. O wiele bardziej konsternujący jest fakt, że wyrafinowany intelektualizm, artystyczna wirtuozeria i kunszt, znakomitość naukowa potrafią aktywnie służyć żądaniom totalitaryzmu [...]. Prawdziwą ikoną naszego [tj. XX – przyp. M.K.P.] wieku jest zagajnik, tak drogi Goethemu, pielęgnowany w samym środku obozu koncentracyjnego²².

Skoro cały tak zwany postęp doprowadził ludzkość do punktu, w którym granica między przetrwaniem a autodestrukcją jest tak cienka, a to, co z założenia piękne i szlachetne, może stać się narzędziem realizacji najniższych, najbardziej podłych popędów, skoro nie ma żadnych – ani wewnętrznych, wypływających z ludzkiej natury, ani zewnętrznych, ustanowionych przez jakąś instancję wyższą (Boga, Opatrzność, Los, Przyrodę) – praw zdolnych powstrzymać okrucieństwo, to jaką można mieć gwarancję, że Sens – tak świata, jak naszego bycia w nim – da się w ogóle odnaleźć? Paul Tillich wspomina o możliwości przyjęcia w tej sytuacji dwóch postaw: w jednym obozie znajdują się ci, którzy podstawowy lęk i poczucie zagrożenia Sensu zamieniają w strach związany z konkretnym obiektem, zagrożeniem, osobą i z tym ukierunkowanym strachem (a nie z głęb-

²⁰ Ibidem, s. 245.

²¹ Por. G. STEINER: *Gramatyki tworzenia*. Przeł. J. ŁOZIŃSKI. Poznań 2004, s. 8.

²² Ibidem, s. 9–10.

szym lękiem) będą próbowali na płaszczyźnie czysto pragmatycznej walczyć²³; drugi zarezerwowany jest dla współczesnej odmiany człowieka religijnego; to on „w swoim życiu, które upływa w ramach wytyczonych przez prawo, społeczność, państwo, sztukę, naukę, dostrzega [...] to, co ma właśnie uwolnić od grożącego we wszystkich tych dziedzinach fiaska. Zagrożenie, jakie w swoim lęku życiowym odczuwa, stara się przezwyciężyć w dziedzinach, które same są zagrożone”²⁴. Podstawą dla drugiej z wymienionych postaw jest dostrzeżenie odwiecznego, nieuwarunkowanego Sensu, czegoś, „co jest poza byciem i sensem, byciem i wolnością”²⁵.

Nie negując podstawowych tez ani – tym bardziej – głębokiego humanizmu filozofii Tillicha, trzeba jednak zwrócić uwagę na fakt, iż w ostatnich dziesięcioleciach XX wieku opisywany przez niego problem skomplikował się jeszcze bardziej. Pojęcie przenikającego wszystko Sensu podano w wątpliwość, w ostateczności zaś – niemal całkowicie zakwestionowano. W filozofii, naukach społecznych i sztuce nastąpił ponowoczesny zwrot²⁶. Wraz z nim nastał czas mówienia o upadku „wielkich narracji”, kryzysie pojęć kluczowych dla nowoczesności, takich jak „prawda”, „postęp”, „wiedza”, o wstępowaniu na arenę dziejów nowego człowieka. Możliwości odpowiedzi na pytanie o Sens, podsuwane przez Tillicha, według wielu filozofów nie będą satysfakcjonujące, bo sama era wielkich pytań zdaje się w ich mniemaniu dobiegać końca.

Odpowiedź?

Bez świata, bez różnorodności kształtów wokół
człowiek jest tylko lustrem, które niczego nie odbija.

A. STASIUK: *Noc*

Małe sensy – ale jak je znaleźć?

Pewnego rodzaju ilustracją omawianego problemu mogłaby być jedna ze scen z filmu *Jasminum* (2006) Jana Jakuba Kolskiego. Wśród pięciu zakonników mieszkających w niewielkim klasztorze w Bielanych Jaśminowskich znajduje się brat Czereśnia (Dariusz Juzyszyn), który każdego ranka celebrował rytuał, pole-

²³ Por. P. TILlich: *Pytanie o Nieuwarunkowane...*, s. 246.

²⁴ Ibidem, s. 247.

²⁵ Ibidem.

²⁶ W celu uniknięcia nieścisłości, terminem „postmodernizm” będę się posługiwać, mówiąc o prądach pojawiających się we współczesnej sztuce (w tym w filmie), natomiast pojęcie „ponowoczesność” odnoszę do zagadnień związanych z filozofią i naukami społecznymi.

gający na wyniesieniu ze specjalnej szopy i ustawieniu na wyznaczonym miejscu czterech ciężkich posągów świętych. Kiedy pewnego dnia jedna z rzeźb ulega poważnemu uszkodzeniu, mnich-silacz popada w rozpacz. Indagowany przez klasztornego kucharza, brata Zdrówko (Janusz Gajos), Czereśnia wyjaśnia, że ustawiał rzeźby w tym samym zawsze porządku, ponieważ pierwsze litery imion uwiecznionych na nich świętych tworzyły słowo SENS.

Jasminum, film wpisujący się w ramy sztuki postmodernistycznej, pełne jest postaci poszukujących małych, jednostkowych sensów. Bohaterowie często odnajdują je w czynnościach i faktach z pozoru drobnych, niewiele znaczących: dla przeora, ojca Kleofasa (Adam Ferency) sens kryje się w odnotowywaniu na wcześniej przygotowywanych planach klasztornego dziedzica każdego kroku brata Czeremchy (Krzysztof Pieczyński), którego uważa się za świętego; dla brata Zdrówko z kolei liczą się przede wszystkim starannie wykonywane codzienne obowiązki, związane z prowadzeniem klasztornego gospodarstwa. Nikt nie medytuje tutaj nad przenikającym wszystko Sensem; na pytanie o to, co jest w życiu istotne, nie pada żadna znacząca odpowiedź. Jest za to wiele mało znaczących, niejednokrotnie irytujących pytań (na przykład nieustannie powtarzane przez narratorkę opowieści, pięcioletnią Gienię: „Co się dziwisz?”) i mnóstwo indywidualnych odpowiedzi, wyrażanych czasem w formie nie słów nawet, lecz praktykowanych codziennie dziwactw.

Obserwując podejmowane przez bohaterów z wielkim niepokojem próby odnalezienia prywatnych sensów, można dojść do wniosku, że rację ma Józef Tischner, pisząc, iż wysiłki współczesnej etyki powinny mieć na celu rozwijanie w ludziach sztuki odkrywania własnych powinności:

Nie tyle chodzi tu o to, by zrobić coś, co zawsze wszyscy robią, ile o to, by podjąć to, co powinno być podjęte tu i teraz i co ja mam podjąć, bo jeśli ja nie podejmę, to wina mnie dosięgnie²⁷.

W tym samym eseju autor *Filozofii dramatu* zwraca uwagę na fakt, że możliwe jest „wynajdywanie i formułowanie wciąż nowych »stylów etycznych«, których źródłem jest potrzeba zwalczania jakiegoś szczególnie w danej epoce niebezpiecznego rodzaju zła”²⁸. Pojęcie „styl”, tutaj pojmowane dosyć szeroko, w odniesieniu do całych grup i formacji kulturowych raczej niż do jednostek, wydaje się szczególnie przydatne w śledzeniu prób odkrywania Sensu we współczesnej rzeczywistości. Podkreśla to między innymi Irina Tatarowa w książce *Ergo sum. Poszukiwania sensu istnienia w polskim i radzieckim filmie 1960–1990*.

Odwołując się do koncepcji Sergiusza Awierincewa, autorka posługuje się terminem „styl światopoglądowy”, rozumianym jako „zdolność i odwaga tworzenia

²⁷ J. TISCHNER: *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*. Oprac. A. BOBKÓ. Wrocław 2003, s. 195.

²⁸ Ibidem, s. 194.

w wybranej dziedzinie całym sobą, starając się we wszystkich szczegółach kierować przewodnią myślą, głównym pytaniem życia – właśnie życia jako całości, w którym sztuka, nauka, filozofia czy też teologia są tylko drogami²⁹. Chodziłoby tu zatem o swoistą sumę odpowiedzi na pytania zadawane w rozmaitych dziedzinach, wspólny komponent, element spajający, powtarzający się i przenikający wszelkie szczegóły jednostkowego życia. Przyjęcie tak rozumianego stylu światopoglądowego miałoby być, zdaniem Tatarowej, remedium na postmodernizm, który w jej mniemaniu „twierdzi: nic nowego nie ujrzymy, wszystko już było. Sam zaś żyje – lub wydaje mu się, że żyje – jednym: gorączkowym poszukiwaniem coraz to nowszych zestawień owych *nie-nowości*”³⁰. Bezwzględnie zaletą propozycji autorki jest podkreślenie więzi między podmiotem a różnymi dziedzinami jego aktywności, w tym sztuką. Wyposażona w tego typu narzędzie, badaczka może wyruszyć w podróż po najważniejszych nurtach kina radzieckiego i polskiego z lat 1960–1990, nie obawiając się, że kluczowe dla jej pracy pojęcia, takie jak „całościowość” czy „syntetyczność”, przestaną być istotne. W odniesieniu do kina najnowszego poczynione przez Tatarową spostrzeżenia są – jak sądzę – niewystarczające. Koncepcja stylu światopoglądowego wymaga przyjęcia dodatkowych zastrzeżeń. Aby zrozumieć powód takiego stanu rzeczy, trzeba nieco bliżej przyjrzeć się problemom, jakie pojawiły się w kulturze wraz z nastaniem i ekspansją tak zwanej ponowoczesności.

Niebezpieczna podróż i pogromca duchów Zygmunt Bauman i Richard Rorty

„Nowoczesność wiedziała, dokąd zmierza i zdecydowana była dojść do celu” – stwierdza Zygmunt Bauman. „Myśl nowoczesna wiedziała, dokąd chciałaby dotrzeć i sądziła, że wie, co czynić należy, by ułożyć trasę podróży”³¹. Ponowoczesność takiej pewności nie posiada. Żadna trasa nie jest bezwzględnie dobra, bo unicestwiono instytucję nieomylnego planisty, a sam cel podróży stał się wyjątkowo niejasny, zróżnicowany w zależności od tego, kto i dlaczego w podróż postanowił wyruszyć. Sytuacja ta ma wiele wad, ale też kilka zalet, które Bauman skrupulatnie wylicza, analizując ten problem od strony etycznej:

Ludzie wrzuceni w społeczeństwo ponowoczesne nie mają ponieważ ucieczki: muszą oni spojrzeć w oczy własnej niezawisłości moralnej, a zatem własnej, niewyłączalnej i niezbywalnej, moralnej odpowiedzialności. Ta

²⁹ I. TATAROWA: *Ergo sum. Poszukiwanie sensu istnienia w polskim i radzieckim filmie 1960–1990*. Warszawa 2004, s. 20.

³⁰ Ibidem, s. 17.

³¹ Z. BAUMAN: *Moralność bez etyki*. W: IDEM: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa 1994, s. 70.

nowa konieczność jest często przyczyną moralnego zagubienia i rozpacz. Ale też daje jaźni moralnej szansę, jakiej nigdy przedtem nie miała³².

Człowiek ponowoczesny podejmuje (choć może z tego zrezygnować) podróż na własną rękę, samodzielnie określając cel i środek transportu. Wyruszenie w drogę jest równoznaczne z przyjęciem odpowiedzialności za to, co będzie się działo na trasie. Trzeba się liczyć z niespodziewanymi przygodami i pułapkami, w razie niekorzystnego obrotu spraw nie będzie można zrzucić winy na kogoś innego, na jakąś instytucję, system czy ogólne prawa.

Podróż jest tym bardziej niebezpieczna, że niepewny jest status samego wędrowca. Ponowoczesność dokonuje istotnych przewartościowań w koncepcji podmiotu. Nie chodzi tu już tylko o zagadnienia czysto etyczne – o stosunek do Innego, obcego, o solidarność czy wolność. Problem stanowi samo Ja – dziwne nietrwałe, zmienne, pozbawione stałego oparcia, a równocześnie obciążone wielką odpowiedzialnością. Człowiek współczesny w pewien sposób wciąż jest zmuszony do stawienia czoła podstawowym sprzecznościom określającym nowoczesną podmiotowość, dla której, według Agaty Bielik-Robson, „centralnym pojęciem jest *hybris*: pojęcie paradoksalne, wyrażające jednocześnie świadomość słabości własnej osobowości i przekonanie, że jest to słabość wyjątkowa, jedyna w swoim rodzaju, niepowtarzalna, a jako taka godna utrwalenia w bycie. [...] Istotą podmiotowości jest jej słabość [...], na której jednocześnie buduje ona swoje prawo do chwały”³³. Podobne poczucie bycia słabym, które równocześnie staje się przyczynkiem do chwały, powraca niekiedy w myśleniu o człowieku ponowoczesnym. Nie jest to jednak relacja prosta i jednoznaczna.

W świetle ustaleń autorki *Ducha powierzchni* nie sposób dziwić się temu, że w nieustannie podejmowanych przez filozofów ponowoczesności próbach reinterpretowania kategorii najistotniejszych dla myśli nowoczesnej, na plan pierwszy wysuwają się tożsamość, pamięć i właśnie podmiot. Analizując kluczowe problemy postmodernizmu, Aleksandra Kunce zauważa, że według takich filozofów jak Gilles Deleuze, Félix Guattari czy Jean-François Lyotard tożsamość jest fenomenem pozostającym w nieustannym ruchu. Określenie tożsamości okazuje się uzależnione od uczestnictwa w świecie niekończących się gier (przede wszystkim językowych)³⁴, a w charakteryzowaniu jej istoty użyteczne są metafory takie jak zbieractwo, rozproszenie czy machinalny ruch³⁵.

W świecie współczesnym, twierdzi Kunce, należy mówić o „rozsypanym doświadczeniu tożsamości”, o braku jednoznacznej definicji, dopełnienia zdania

³² Ibidem, s. 84.

³³ A. BIELIK-ROBSON: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004, s. 149.

³⁴ Por. A. KUNCE: *Tożsamość i postmodernizm*. Warszawa 2003, s. 30–31.

³⁵ Por. ibidem, s. 37.

„człowiek jest...”³⁶. Jak jednak zauważa badaczka, „nie wyklucza to [...] w niczym »obsesji« powracania do siebie, formowania siebie całego i uchwytanego, wyróżnionego i określonego. Ta chęć wpisania swego »ja« w całość jest przecież ważkim nawykiem myślowym [...]»³⁷. W konsekwencji tożsamość jest współcześnie nie tylko modną kategorią, lecz także niezwykle poszukiwanym towarem. Nieustanne tropienie tożsamości, charakterystyczne zarówno dla badaczy, jak i artystów (wystarczy wspomnieć o twórcach takich jak Jim Jarmusch czy Wim Wenders) jest najprawdopodobniej wyrazem lęków, jakie rodzi **doświadczenie rozproszonej tożsamości**, z których najważniejszy wydaje się egzystencjalny „lęk o siebie. Siebie – trudnego do uchwycenia jako przedmiot, o który się lęka. Siebie – niekonieczne odczuwanego jako podmiot działań [...]. Wreszcie lęk o Siebie, a raczej o kogoś, o którym nie sposób już nawet myśleć jako o sobie”³⁸. W jaki sposób zatem określać podmiotowość w świecie, w którym pytanie o to, kim/czym jest człowiek, wydaje się pozbawione odpowiedzi? I w jaki sposób scharakteryzować miejsce tego podmiotu w uniwersum problemów etycznych i duchowych?

W poszukiwaniu czynnika spajającego, umożliwiającego poskładanie rozproszonych elementów Ja, badacze sięgają po rozmaite koncepcje psychologiczne i filozoficzne. Współczesna literatura przedmiotu pełna jest odwołań do psychoanalizy czy kognitywizmu, sięga się w niej po kategorie takie jak ukuty przez Wolfganga Welscha termin „rozum transwersalny” czy Deleuze’owskie „kłaczę”. Z pewnością jednym z ciekawszych spostrzeżeń dotyczących podmiotowości okazało się odkrycie jej narracyjnego charakteru. Jak zauważają redaktorzy tomu *Narrative and Consciousness*:

Historie, które opowiadamy samym sobie i innym, dla nas samych i dla innych są głównym sposobem poznawania siebie i innych i – co za tym idzie – wzbogacania naszej świadomości. [...] Założenie, że narracyjne konstrukcje są niezbędne dla zaistnienia świadomego doświadczenia, nie jest jednak wystarczające bez dystynktywnego wyjaśnienia narracyjności w jej relacji do świadomości³⁹.

Podmiotowość – tak jak świadomość – jest narracyjna, ponieważ składa się na nią szereg opowieści – indywidualnych i zbiorowych wspomnień, tradycji, mitów (także tych współczesnych, o jakich pisał Roland Barthes), anegdot i wypowiedzi, które wspólnie dają odpowiedź na pytanie o to, kim jesteśmy. I to przede wszystkim uczestnictwo w różnych dyskursach oraz umiejętność

³⁶ Por. ibidem, s. 44.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, s. 126.

³⁹ G. FIREMAN, T. McVAY, O. FLANAGAN: *Introduction*. In: *Narrative and Consciousness*. Eds. G. FIREMAN, T. McVAY, O. FLANAGAN. New York 2003, s. 3.

snucia narracji na własny temat czyni z nas pełnoprawne podmioty. Echa takiego przekonania znajdziemy chociażby u Paula Ricoeura, piszącego o „autoatrybucji zespołu wspomnień tworzących kruchą tożsamość”, wzmacnianą przez umiejętność rozważania z odpowiedniego dystansu „sceny, na którą wpuszcza się wspomnienia z przeszłości”⁴⁰.

Pisząc o postmodernistycznym liberalizmie mieszczańskim, amerykański filozof Richard Rorty proponuje uznać Ja moralne „za układ przekonań, pragnień i odczuć bez zaplecza – za atrybuty pozbawione podłoża. Z punktu widzenia moralnych i politycznych rozważań i dyskusji, osoba ludzka faktycznie jest takim układem, tak jak z punktu widzenia balistyki jest cielesnym celem, a z punktu widzenia chemii łańcuchem molekuł. Jest układem nieprzerwanie kontrolującym siebie na zwykły [...] sposób – to znaczy nie poprzez odwoływanie się do kryteriów ogólnych (na przykład »reguł sensu« czy »zasad moralnych«), lecz jedynie dzięki metodzie prób i błędów, w której komórki przegrupowują się w zależności od presji środowiska”⁴¹. Kluczowe dla Rorty’ego terminy, takie jak „ironia”, „przygodność”, „solidarność”, stanowią wyznaczniki ponowoczesnej postawy człowieka zdystansowanego wobec siebie i społeczeństwa, skłonnego do łączenia się z innymi na zasadzie małych, „parafialnych” grup, świadomego nietrwałości i możliwości podważenia aktualnie wyznawanych poglądów i języka służącego do ich wyrażania.

Swoistej rekapitulacji, a zarazem krytyki teorii Rorty’ego dokonała Agata Bielik-Robson w poświęconym temu filozofowi obszernym rozdziale książki *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*⁴². Dla niniejszych rozważań istotne są pewne konsekwencje tez stawianych przez badacza. Wizerunek ponowoczesności, opisywany – a poniekąd i kształtowany – przez Rorty’ego, wiąże się z problemem duchowości.

„Niewiele – pisze Agata Bielik-Robson – zdaniem Rorty’ego, pozostało z dawnego dziedzictwa kulturowego, z całym jego zaangażowaniem w genezę życia wewnętrznego, pragnień i intencji. Zaledwie wskazuje nam na tajemniczy mechanizm twórczej indywiduacji, który z dziwnych i szczególnych wpływów czyni te dziwne i szczególne cuda, jakimi są *nowe metafory*, zmieniające tak nasz sposób widzenia świata, jak i sposób postrzegania przez nas samych siebie”⁴³. Rorty opisuje kulturę współczesną ze specyficznego, ironicznego i ściśle pragmatycznego dystansu i – niczym pogromcy duchów ze słynnego filmu Ivana Reitmana

⁴⁰ Por. P. RICOEUR: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2006, s. 655.

⁴¹ R. RORTY: *Postmodernistyczny liberalizm mieszczański*. Przeł. P. CZAPLIŃSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1997, s. 113.

⁴² Por. A. BIELIK-ROBSON: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 192–224. Por. także dokonane przez autorkę zestawienie najważniejszych poglądów dwóch filozofów – Richarda Rorty’ego i Zygmunta Bauman (ibidem, s. 232–234).

⁴³ Ibidem, s. 276.

– eliminuje z jej obrazu resztki tego, co inne, nienormalne. I nawet żartobliwy, momentami lekceważący dyskurs filozofa może się z przerysowanym światem przedstawionym *Pogromców duchów* kojarzyć.

Ponowoczesność niweluje możliwość powstania uniwersalnego modelu, który określiłby kondycję człowieka, przywróciłby mu poczucie zadomowienia w świecie. „Jednostki ludzkie są niczym więcej jak właśnie tylko jednostkami” – pisze Bielik-Robson⁴⁴. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest zjawisko **prywatyzacji języka**, za którego pomocą istota ludzka określa swój status, i tworzenie „prywatnych minikultur duchowych, ściśle jednostkowych i unikalnych przygód mistycznych, które znalazłyby ujście w zindywidualizowanych innowacjach językowych, zwanych przez Rorty’ego dyskursami nienormalnymi”⁴⁵.

Autorka zauważa, że określenie „duchowość ponowoczesna” wydaje się swego rodzaju oksymoronem, niemożliwością, ponieważ współcześnie neguje się myślenie metafizyczne⁴⁶. A jednak, przy uważniejszym spojrzeniu, okazuje się, że destrukcja duchowości tradycyjnej, jaka dokonuje się w ponowoczesności, nie jest równoznaczna z utratą szansy na jakąkolwiek duchowość. Zdanie Richarda Rorty’ego nie jest jedynym głosem w tej sprawie.

Indywidualne epifanie i etyka autentyczności

Charles Taylor

Określenie współczesnej formuły duchowości nie jest możliwe bez zdefiniowania ponowoczesności jako takiej. Idąc za głosem Agaty Bielik-Robson, sądzę, że wiązanie tego, co ponowoczesne, wyłącznie z radykalną demaskacją, demontażem i dekonstrukcją⁴⁷ nie wyczerpuje zagadnienia. Autorka *Innej nowocześnieści* słusznie zwraca uwagę na udział w kreowaniu wizji współczesności takich kategorii, jak **parodia** i **ironiczna rewizja**, w związku z czym „od przemyśleń ponowoczesnych należałoby [...] spodziewać się nie łatwej negacji, lecz *parafrazy duchowości*”⁴⁸, która jednakże musiałaby spełniać określone warunki:

Po pierwsze, musi być ona *wolna od założeń metafizycznych*, czyli znaleźć taki sposób podejścia do problemów duchowych, które nie zakładałoby wiedzy-o bądź wiary-w taki a nie inny porządek bytu. Po drugie [...] musi ona dokonać swoistej *prywatyzacji języka refleksji*, czyli pozbawić go pretensji do powszechnej ważności, tak charakterystycznych dla tradycyjnej duchowości

⁴⁴ Ibidem, s. 271–272.

⁴⁵ Ibidem, s. 272.

⁴⁶ Por. ibidem, s. 267.

⁴⁷ Por. ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

metafizycznej. Po trzecie zaś [...] parafraza ta powinna zezwolić na *wielość* nie konkurujących ze sobą, prywatnych języków refleksji, nie pozbawiając ich zarazem „funkcji sensotwórczej”. Innymi słowy, chodzi o taką parafrazę refleksji duchowej, która byłaby *niemetafizyczna, prywatna oraz świadomie przygodna* [...] ⁴⁹.

Poddawszy krytyce zarówno podstawy filozofii Richarda Rorty'ego, jak i znaczne partie pism Bauman, Bielik-Robson zwraca się w stronę teorii Charlesa Taylora, filozofa przeciwstawiającego się – w dość unikalny w kontekście problemów ponowoczesności sposób – współczesnej antyduchowości.

Ponowoczesność zastępuje dyskurs o duchowości dyskursem zorientowanym na problemy etyczne. Jest to widoczne w myśli zarówno Rorty'ego, jak i Bauman. Charles Taylor także nie unika zagadnień związanych z moralnością. W swoim monumentalnym dziele *Źródła podmiotowości* snuje refleksje dotyczące związków etyki i tożsamości. Ujawnia się przy tym jakże istotna kwestia stosunku ponowoczesności do nowoczesności. Taylor pisze o tej drugiej w czasie teraźniejszym. Nowoczesność nie jest dla niego czymś, co bezwzględnie się skończyło, utonęło w powodzi ponowoczesności:

Większość z nas nadal formułuje pewne podstawowe kwestie moralne odwołując się do terminów uniwersalnych [...]. Od naszych przodków odróżnia nas po prostu to, że dla nas nie wszystkie takie kwestie dadzą się wyrazić w tych terminach w naturalny sposób ⁵⁰.

Mimowolnie przypomina się twierdzenie Jean-François Lyotarda: „postmodernizm jest z pewnością częścią modernizmu” ⁵¹. Ponowoczesność, w ujęciu takim, jakie prezentuje Taylor, jest pochyleniem się nad problemami nowoczesności, próbą ich reinterpretacji, rewizji czy – właśnie – sparafrazowania.

Terminem kluczowym jest „podmiotowość”, którą Taylor rozumie jako poszukiwanie i odnajdywanie orientacji wobec dobra ⁵². Zagadnienie to wiąże się bezpośrednio z kwestią tożsamości oraz problemem relacji z innymi jednostkami:

Moja autodefinicja rozumiana jest jako odpowiedź na pytanie „Kim jestem?”. To pytanie zaś czerpie swe pierwotne znaczenie z rozmowy między ludźmi. Określam to, kim jestem, poprzez określenie miejsca, z którego mówię, miejsca w drzewie genealogicznym, w przestrzeni społecznej, w geo-

⁴⁹ Ibidem, s. 268–269.

⁵⁰ Ch. TAYLOR: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. GRUSZCZYŃSKI, O. LATEK, A. LIPSZYC et al. Oprac. T. GADACZ. Warszawa 2001, s. 55.

⁵¹ J.-F. LYOTARD: *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* Przeł. M.P. MARKOWSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów...*, s. 58.

⁵² Por. Ch. TAYLOR: *Źródła podmiotowości...*, s. 66.

grafii społecznych pozycji i funkcji, w innych związkach z ludźmi, których kocham, oraz, co nie mniej ważne, w przestrzeni moralnej i duchowej orientacji, wewnątrz której wchodzę w najistotniejsze dla określenia mojego życia związki⁵³.

Konsekwencją takiego stanowiska jest przyjęcie koncepcji podmiotu niecałkowicie samodzielnego, istniejącego w obrębie czegoś, co Taylor nazywa „sieciami rozmowy”⁵⁴. Filozof twierdzi, iż „pełne określenie tożsamości człowieka obejmuje [...] nie tylko jego stanowisko w pewnych moralnych i duchowych kwestiach, ale również musi się odwołać do określającej go wspólnoty”⁵⁵. Zauważa jednak, że drugi z wymienionych przez niego wymiarów – w efekcie oddziaływania wykształconej w nowożytności koncepcji indywidualizmu – bywa w pewien sposób zablokowany. Człowiekowi przyznaje się prawo do uniezależnienia się od „sieci rozmów”, do wypracowywania własnego języka, poszukiwania w świecie dobra na własną rękę. Filozof przestrzega jednak przed uleganiem tej tendencji: jednostka wciąż określa się wobec jakiejś sieci powiązań, tyle że sieć ta nie jest już zwykle historycznie daną wspólnotą⁵⁶.

Na podstawie twierdzeń Taylora można zatem wnioskować o trzech możliwych ścieżkach odnajdywania własnej tożsamości. W pierwszym wypadku człowiek określa swoje stanowisko względem dobra i podlega autorytetowi wspólnoty, do której od urodzenia przynależy; w drugim – jednostka wykształca oryginalny sposób rozumienia siebie i życia, który może odbiegać od światopoglądu jego bliskich, ale wciąż funkcjonuje na płaszczyźnie wspólnego ze swym otoczeniem języka⁵⁷; w trzecim wreszcie wariacie podmiot próbuje oderwać się całkowicie od określającej go wspólnoty, próbuje wykształcić na wskroś indywidualny język mówienia o rzeczywistości i samym sobie, ale – jak zauważa sceptycznie Taylor – nie oznacza to całkowitego uniezależnienia się od jakiejkolwiek wspólnoty, a raczej odnalezienie nowej⁵⁸.

Co ciekawe, w rozważaniach filozofa pojawia się problem, na który zwracał już uwagę cytowany wcześniej Paul Tillich. Trwała, świadoma tożsamość jest bardzo często uzależniona od poczucia sensu istnienia:

⁵³ Ibidem, s. 68.

⁵⁴ Ibidem, s. 70.

⁵⁵ Ibidem, s. 71–72.

⁵⁶ Por. ibidem, s. 73.

⁵⁷ Píše Taylor: „Mogę wykształcić oryginalny sposób rozumienia siebie i ludzkiego życia, a przynajmniej taki, który kłóci się z poglądami mojej rodziny i otoczenia. Owe innowacje mogą jednak zaistnieć jedynie **na bazie naszego wspólnego języka** [podkreśl. – M.K.P.]. Nawet jako najbardziej niezależny, dorosły człowiek nie potrafię pojąć, co dokładnie odczuwam, jeżeli nie porozmawiam o tym z pewnym wyróżnionym partnerem (partnerami), z kimś, kto mnie zna, kto jest po prostu mądry, lub jest pokrewną mi duszą”. Ibidem, s. 70.

⁵⁸ W tym miejscu myśl filozofa mimo wszystko zbliża się nieco do koncepcji „parafialnych” grup Rorty’ego, chociaż bez aż tak silnego akcentowania ich przygodności i nietrwałości.

Ludzie współcześni stają często przed pytaniem o „wartość” czy „sensowność” swego życia, pytaniem o to, czy jest ono (lub też było) bogate i napełnione znaczeniem czy też puste i banalne. [...] Dążenie do pełni może zostać zaspokojone dzięki temu, że w życiu człowieka wbudowany zostanie jakiś sens, jakiś wzór wyższego działania; może też zostać zaspokojone dzięki włączeniu życia jednostki w obręb jakiejś szerszej rzeczywistości czy opowieści⁵⁹.

Powraca zatem w filozofii Taylora pytanie o Sens, obecne również w myśli Tillicha. Każdy z nich udziela jednak na nie innej odpowiedzi. Człowiek w ujęciu Tillicha poszukuje sensu **poza sobą** – w instytucjach, społeczeństwie czy też w tym, co teolog nazywa Nieuwarunkowanym. Dla Taylora jest to tylko jedna z trzech możliwości. Autor *Źródeł podmiotowości* mówi też o sensie „wpisanym w samo życie”. Różnica jest pozornie niewielka – wszak i u Tillicha była mowa o odkrywaniu sensu własnego istnienia przez kontakt z sensem wyższym. Jednakże to niewielkie przesunięcie myśli Taylora w stronę większej niezależności, indywidualności – a przy tym i samotności – mówi coś o kondycji człowieka ponowoczesnego. Odniesienie się do jakiegoś większego, znajdującego się poza nim samym sensu jest często dla współczesnego podmiotu niemożliwe. Wszelkie wartości musi on odnajdywać w samym sobie. Mówiąc prościej: nie pytam już o Sens w ogóle, nie szukam go poza sobą, zastanawiam się za to nad tym, czy **moje**, pojmowane najbardziej indywidualnie życie jest sensowne. W odróżnieniu jednak od tego, co zakłada Rorty, w każdej chwili mogę uznać, że mój jednostkowy, mały sens jest elementem pewnej całości, odbiciem większego wzoru.

Charles Taylor – w odróżnieniu od Rorty’ego czy Baumana – nie przekreśla zasadności pytania o Całość. Czytając *Źródła podmiotowości*, nie sposób nie docenić bezwzględnej świadomości współistnienia różnych wariantów odpowiedzi na to samo pytanie w dzisiejszych czasach. Inaczej niż jeździec ponowoczesnej apokalipsy, Richard Rorty, z którego pism przebija przekonanie o tym, iż nowoczesność wydaje ostatnie tchnienia, Taylor mówi wprost: większość z nas **wciąż** żyje w wyznaczanych przez relacje z innymi członkami naszych wspólnot systemach wartości. Owszem, sporo jest takich, którzy próbują te systemy modyfikować, przybywa także i tych, którzy odżegnują się od nich i próbują indywidualnie, wewnątrz siebie odnajdywać wszelkie sensory; wszak współczesność niesie wiele wątpliwości i problemów. Wszystko to dzieje się jednak równocześnie, w związku z czym trudno jest wyrokować o kształcie przyszłości. Owo przenikanie się różnych postaw i prądów, swoisty pluralizm duchowy jest cechą, o której nie można zapominać podczas analizy jakiegokolwiek dziedziny kultury najnowszej.

Taylor stawia oczywiście pytanie o to, co jest źródłem niepokoju współczesnej jednostki. W odróżnieniu od Baumana nie zestawia jednak człowieka ponowoczesnego i nowocześniejszego na zasadzie zdecydowanego kontrastu. W *Etyce*

⁵⁹ Ibidem, s. 85–87.

autentyczności filozof mówi o trzech najważniejszych „bólach” współczesności. Wszystkie one mają źródła w dojrzałej nowoczesności, stąd też na etapie „przepoczwiania” się kultury stosunek do nich musi być nacechowany pewną ambiwalencją. Jest to doskonale widoczne zwłaszcza w odniesieniu do pierwszego problemu – indywidualności. Píše Taylor:

[...] ciemną stroną indywidualizmu jest skupienie się na sobie, co zarazem spłaszcza i zawęża nasze życie, czyniąc je mniej znaczącym i mniej związanym z innymi ludźmi czy społeczeństwem. Niedawno ta obawa znów dała o sobie znać w opisach skutków „społeczeństwa permissywnego”, wyczynów „pokolenia egoistów” [*me generation*] czy eksplozji „narcyzmu” [...]⁶⁰.

Dyskusje toczące się przed paru laty w Polsce wokół tak zwanego pokolenia Nic⁶¹ stanowią jedną z wielu ilustracji omawianego przez Taylora problemu. Z jednej strony trudno nie uznać prawa młodych ludzi do samodzielnego decydowania o swoim losie i wyznawanych przez siebie wartościach (nawet jeśli będą one skrajnie materialistyczne), z drugiej jednak, kolejne fale emigracji w celach zarobkowych, obejmujące nie tylko tych, którzy nie widzą dla siebie perspektyw rozwojowych w kraju, lecz także tych, którzy starają się jedynie podnieść własny standard życiowy, rodzą wątpliwości dotyczące poczucia odpowiedzialności za wspólne dobro. Mówiąc ogólnie, do pewnego etapu rozwoju cywilizacji oczywiście było uwikłanie jednostkowego bycia w szersze struktury i określone hierarchie (takie jak społeczeństwo, państwo, religia), które – mimo iż ograniczały człowieka – dawały poczucie sensu życia i rzeczywistości. Uwalniając się stopniowo z tych więzów, zyskaliśmy większe prawo do swobodnego stanowienia o sobie, ale równocześnie nasz świat uległ swoistemu „odczarowaniu”⁶², utracił swoje szersze (i głębsze) znaczenie.

Wiąże się to z kolejną bolączką współczesności, którą Taylor określa jako „prymat rozumu instrumentalnego”, czyli tego rodzaju racjonalności, „którym posługujemy się, aby wyliczyć najbardziej ekonomiczny sposób wykorzystania środków prowadzących do danego celu. Maksymalna efektywność, najlepsza relacja nakładów do zysków – oto kryterium sukcesu takiego rozumowania”⁶³. Zagadnienie to odnosi między innymi do gwałtownego rozwoju techniki⁶⁴. Jesteśmy coraz bardziej zależni od przedmiotów i technologii, co z kolei prowadzi do jeszcze większego ograniczenia naszego życia duchowego. Prymat rozumu in-

⁶⁰ CH. TAYLOR: *Etyka autentyczności*. Przeł. A. PAWELEC. Kraków 1996, s. 11.

⁶¹ O wpływie tego zagadnienia na współczesne kino polskie interesująco pisze Łukasz KŁUSKIEWICZ w artykule *Generacja NICponi*. „Kino” 2006, nr 4, s. 13–16.

⁶² Por. CH. TAYLOR: *Etyka autentyczności...*, s. 10–11.

⁶³ Ibidem, s. 11.

⁶⁴ „Prymat rozwoju instrumentalnego przejawia się też w prestiżu techniki: w jej aurze, która wzbudza w nas przeświadczenie, że powinniśmy poszukiwać rozwiązań technologicznych nawet wtedy, gdy potrzeba czegoś zupełnie innego”. Ibidem, s. 12.

strumentalnego rodzi, zdaniem Taylora, obawę, iż „to, co powinniśmy wybierać w oparciu o inne kryteria, będzie podporządkowane kategoriom efektywności albo analizie »kosztowo-celowej«; że suwerenne cele, które powinny kierować naszym życiem, zostaną przesłonięte przez postulat maksymalizacji wydajności”⁶⁵. Toczące się już od lat spory dotyczące eksperymentów genetycznych są jednym z dowodów omawianego przez autora lęku przed bezwzględnym poddaniem się prymatowi nauki i techniki.

Trzecim problemem, jakim zajmuje się Taylor, jest – wynikająca z dwóch poprzednich – groźba utraty wolności. Mówiąc w skrócie, współczesne społeczeństwa przemysłowo-techniczne wymuszają na nas akceptację racji instrumentalnych, przez co ograniczane są nasze wybory, a nasza aktywność obywatelska, pod wpływem działania „łagodnej”, dobrotliwej, opiekuńczej dyktatury, zanika. W konsekwencji: „pojedynczy obywatel zostaje pozostawiony samemu sobie w obliczu ogromnej, biurokratycznej maszyny państwa i czuje się – całkiem słusznie – bezradny”⁶⁶. Świat zaczyna się roić od Józefów K., zmuszonych funkcjonować w społeczeństwie rządzonej przez mechanizmy, których nie rozumieją i z którymi nie potrafią walczyć.

Konstatacje Taylora, niezbyt optymistyczne, ale też dalekie od egzaltacji, są punktem wyjścia dla poszukiwań remedium, wskazówki, ścieżki, po której współczesny człowiek mógłby stąpać w miarę pewnie. I autor *Źródeł podmiotowości* taką drogę odnajduje.

Martin Heidegger zwraca uwagę na to, że „budowanie [...] jest nie tylko środkiem i drogą do mieszkania, budowanie jest już w sobie samym zamieszkiwaniem”⁶⁷. Nieco wcześniej, powołując się na myśl Martina Bubera, wskazywałam na fakt, iż jednym z kluczowych problemów współczesnego człowieka jest poczucie braku zadowolenia w świecie. Wrzuceni w rzeczywistość mamy w zasadzie tylko jedną możliwość – spróbować jakoś w niej zamieszkać, a sposobem na to jest zbudowanie w miarę spójnego obrazu świata, mniejsza o to, czy na podstawie wartości przekazywanych nam w ramach wspólnoty, w której żyjemy, czy też w wyniku indywidualnych poszukiwań.

Jeszcze przed ukazaniem się książek Charlesa Taylora, Gaston Bachelard pisał o sytuacjach, w których jednostka jest w stanie doświadczać poczucia zadowolenia, silnej więzi ze światem, w którym żyje:

Kiedy marzyciel marzenia oddalił już od siebie wszystkie „zainteresowania”, które zagrażały codzienne życie [...], kiedy naprawdę stał się autorem swojej samotności [...], taki marzyciel odczuwa wówczas pewien byt, który się w nim otwiera. Nagle marzyciel taki jest marzycielem świata. Otwiera się na

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem, s. 14–15.

⁶⁷ M. HEIDEGGER: *Budować, mieszkać, myśleć*. W: IDEM: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Oprac. i przeł. K. MICHAŁSKI. Warszawa 1977, s. 317.

świat i świat przed nim się otwiera. [...] W samotnym marzeniu, powodującym rozrastanie się samotności marzyciela, zazębiają się dwie głębie, wydobywając z siebie wzajem echa, które biegną od głębin bytu świata do głębin bytu marzyciela. [...] Świat odpoczywa w swym spokoju. Marzyciel jest uspokojony u stóp spokojnej Wody. [...] Słowa marzyciela stają się imionami Świata. Użyskują prawo do dużych liter. Świat jest wielki, a człowiek, który go marzy, jest Wielkością⁶⁸.

Interpretując rozważania autora *Płomienia świecy*, słowo „marzyciel” należy odczytywać w oderwaniu od jego potocznego rozumienia, kładącego akcent na eskapizm, ucieczkę w świat wyobraźni czy skłonność do popadania w roztargnienie. Marzenie, o którym pisze Bachelard, to marzenie kosmiczne, totalne, obejmujące całość bytu podmiotu i otaczającego świata. Upraszczając, można powiedzieć, iż marzyciel Bachelarda, podążając za jakimś obrazem, dociera do nieprzekładalnej na język głębi, przeżywa na nowo więź łączącą go z rzeczywistością w jej pierwotności. Człowiekowi przyjmującemu taką postawę filozof przeciwstawia myśliciela, czyli kogoś, kto na drodze czysto rozumowej próbuje pytać o świat, analizować i systematyzować zachodzące w nim zjawiska:

Myśliciel świata jest bytem, który się waha. Marzyciel świata zaś **mieszka w świecie** [podkreśl. – M.K.P.], który został mu właśnie ofiarowany, od kiedy tylko świat otworzył się za sprawą obrazu. Z jednego obrazu urodzić się może wszechświat⁶⁹.

Zatem można zamieszkać w świecie, ale tylko pod warunkiem, że znajdzie się jego odbicie w sobie, że w jednostkowym, indywidualnym, wręcz samotnym doświadczeniu dotknie się niewidzialnej nici łączącej z otaczającą rzeczywistością. Jako swoiste medium służyć ma twórcza wyobraźnia. Śladów kosmicznych marzeń Bachelard poszukuje przede wszystkim w literaturze. Marzyciel, o którym pisze, „autor swojej samotności” otwierający się na wszechświat, jest bowiem najczęściej poetą. Książki Bachelarda wypełniają analizy utworów literackich rozmaitych twórców, z rzadka pojawiają się w nich nawiązania do innych sztuk. Co ciekawe, postać poety powraca także w myśli Charlesa Taylora.

O Taylorowskiej koncepcji duchowości pisze Agata Bielik-Robson:

Analizując dwudziestowieczną literaturę – Taylor powołuje się na Rilkego, Eliota, Pounda, Joyce’a, a nawet Zbigniewa Herberta – pokazuje, że, w odróżnieniu od tradycyjnego horyzontu sensotwórczego metafizyki, współczesny horyzont sensotwórczy nie jest czymś danym, odziedziczonym, ani tym bardziej uniwersalnym, lecz co najwyżej może być świadomym wytworem „twórczej wyobraźni jednostki”. Proces tworzenia się tego horyzontu nazywa

⁶⁸ G. BACHELARD: *Poetyka marzenia*. Przeł. L. BROGOWSKI. Gdańsk 1998, s. 198–199.

⁶⁹ Ibidem, s. 200.

Taylor „indywidualną epifanią”. Świat jawi się w niej jako całość obdarzona sensem tylko wówczas, kiedy zostaje „przepuszczona przez filtr wyobraźni” [...]. Współczesny poeta – poeta jest bowiem wzorem nowej sensotwórczości – nie oczekuje, że świat dostarczy mu gotowego horyzontu, lecz czyni sam siebie odpowiedzialnym za takie widzenie świata, które ukaże go jako sensowną całość⁷⁰.

Mowa tu zatem o jednostkowym doświadczeniu, które nie jest jednakże równoznaczne z biernym otwarciem się na czekające tuż za rogiem objawienia. Jedyne aktywność własnej, twórczej wyobraźni (podobnie jak u Bachelarda) może doprowadzić do wykształcenia się całościowej wizji świata. Odpowiedzialność względem siebie, względem własnej tożsamości i podmiotowości, względem osobistego rozumienia rzeczywistości jest więc bliska odpowiedzialności twórcy za swoje dzieło. Świat współczesny nie podsuwa nam gotowych odpowiedzi na esencjonalne pytania, to prawda, ale samo ich poszukiwanie (podejmowane świadomie i odpowiedzialnie) jest już rozwiązaniem, na zasadzie podobnej do tej, o której wspominał Heidegger, mówiąc, że budowanie jest już zamieszkiwaniem.

Na podobne tropy natrafić można także u innych filozofów. Jedną z ostatnich książek Paul Ricoeur poświęcił szeroko pojętym związkom prawdy, pamięci i tożsamości. W świetle lansowanego współcześnie przekonania o braku jedynej, obiektywnej prawdy na jakikolwiek temat, głos Ricoeura jest głosem nadziei:

[...] pomimo pułapek, jakie wyobraźnia gotuje pamięci, możemy stwierdzić, że to specyficzne poszukiwanie prawdy jest wpisane w samo nastawienie na „rzecz” minioną – uprzednio widzianą, słyszaną, przeżyta, wyuczoną. [...] To poszukiwanie prawdy możemy nazwać wiernością⁷¹.

W jaki sposób zachować wierność przeszłości i tradycji w czasach, w których kategoria prawdy została tak mocno zakwestionowana? Odpowiedź Ricoeura wiąże się z tego typu etyką, w której odpowiedzialność i samoświadomość stają się kategoriami najbardziej istotnymi. Okazuje się, że dążenie do prawdy, jej poszukiwanie, może zbliżać nas do ideału wierności względem niej. Tak samo jak budowanie może być zamieszkiwaniem, a poszukiwanie osobistych horyzontów sensotwórczych i świadoma refleksja nad własną podmiotowością może stanowić odpowiedź na ponowoczesne rozproszone doświadczenie tożsamości i niekończące się problemy z Sensem.

Poszukiwanie prawdy nigdy nie będzie oczywiście równoznaczne z jej osiągnięciem, tak samo jak konstruowanie horyzontów sensotwórczych i indywidualna refleksja nad własną podmiotowością nie są drogą do odzyskania bez-

⁷⁰ A. BIELIK-ROBSON: *Inna nowoczesność...*, s. 279–280.

⁷¹ P. RICOEUR: *Pamięć, historia, zapomnienie...*, s. 75–76.

względne poczucia Całości czy Sensu. Nie o to przecież zresztą chodzi. George Steiner w *Gramatykach tworzenia* – przemycając niejako między wierszami tezę, że obiektywna prawda nigdy nie była czymś człowiekowi dostępnym – z takim właśnie skazanym na klęskę poszukiwaniem wiąże istotę sztuki:

Lustro podstawiane światu i życiu ludzkiej świadomości to lustro sprawcze. Paradoxs twórczego odbicia bierze się ze zniekształcenia, z owocnych „zanieczyszczeń” [...]. Sztuka wyrasta może z niezdolności do tego, by świat widzieć, jaki jest [...]. Być może fantazja artysty tylko na nowo składa, buduje mozaiki, przegrupowuje przy użyciu montażu i zszywania to, co skądinąd gotowe⁷².

Może zatem i metaforę poety jako wzorcowego realizatora Taylorowskiej etyki autentyczności można uznać za szczególnie dobrze uzasadnioną? Warto zauważyć, że w zacytowanym na początku tego podrozdziału fragmencie książki Bielik-Robson pojawiają się kluczowe dla filozofii ponowoczesnej terminy, takie jak „indywidualność” czy – akcentowana między innymi przez Baumaną – „odpowiedzialność”. Co więcej, u podstaw przyjęcia poszukującej postawy leżeć musi coś jeszcze bardziej esencjonalnego – Ideał Autentyczności, który po raz pierwszy pojawił się w kulturze europejskiej w czasach romantyzmu⁷³. Nie negując wcale prywatności języka, przy której obstaje Rorty, Taylor zwraca uwagę, iż ma ona sens tylko wtedy, gdy służy autentycznej ekspresji. W przeciwnym razie ideał stanie się zaledwie prawem do narcyzmu⁷⁴.

Filozofia Taylora z kilku względów stanowi – według Bielik-Robson – dojrzałą odpowiedź na pytanie o ponowoczesną formułę duchowości. Po pierwsze, jest ona już u źródeł niemetafizyczna – wszak horyzont sensotwórczy jest w tym wypadku dziełem samej tylko wyobraźni twórczej. Po drugie, indywidualna epifania naznaczona jest piętnem prywatności, nie żywi ambicji, by stać się powszechnie ważną, obowiązującą wszystkich regułą:

Refleksja duchowa w wykładni Taylora odnosi się do świata, opisuje świat – nie takim jednak, jakim *jest* dla każdego obserwatora, lecz takim, jakim *może być* dla poszczególnego Ja⁷⁵.

⁷² G. STEINER: *Gramatyki tworzenia...*, s. 25–26.

⁷³ Warto na marginesie wspomnieć, że również Agata BIELIK-ROBSON dostrzega w romantyzmie (a zwłaszcza jego brytyjskiej odmianie) propozycję wypracowania oryginalnej postawy duchowej, opartej na wartościach takich jak kreatywność, konstruktywny bunt czy rozważa. W esejach zebranych w książce o wiele mówiącym, nawiązującym do myśli Jürgena Habermasa, tytule *Romantyzm, niedokończony projekt* (Kraków 2008, s. 17) autorka wielokrotnie przywołuje tezę, że to właśnie w romantyzmie, tym „niedokończonym projekcie innej nowoczesności”, który ciągle oczekuje na rewizję i reinterpretację, można poszukiwać odpowiedzi na wiele z najistotniejszych dla współczesnej kultury pytań.

⁷⁴ Por. A. BIELIK-ROBSON: *Inna nowoczesność...*, s. 277–278.

⁷⁵ Ibidem, s. 282.

Z ostatniego twierdzenia wynika oczywiście, że każdy ma prawo do indywidualnej epifanii, własnej wersji horyzontu sensotwórczego. Co więcej, ten pluralizm nie wyklucza możliwości wymiany argumentów, dialogu (czasem nawet sporu) między rozmaitymi stanowiskami. Elementem wspólnym jest w tym wypadku podstawowy przedmiot zainteresowania – Całość⁷⁶.

Obcowanie z myślą Charlesa Taylora daje świadomość wielopoziomowości i złożoności problemu kluczowego dla podjętych tu rozważań. Choć każdy może – przynajmniej teoretycznie – stać się poetą, twórcą **indywidualnej epifanii**, niewielu z tej możliwości w gruncie rzeczy korzysta. Jeśli rzeczywiście postmodernizm jest częścią modernizmu, a większość z nas wciąż definiuje swoje Ja w „sieci rozmów”, to w ramach współczesnej formuły duchowości znajdziemy wiele elementów niewspółczesnych, dziwnie nieponowoczesnych: obok wciąż żywych, tradycyjnych kultów i systemów religijno-filozoficznych, powstaną ich wersje odrobinę zmodyfikowane, najróżniejsze mieszanki rozmaitych koncepcji czy wreszcie indywidualne epifanie.

Pobieżne spojrzenie na współczesne teorie mówiące o kondycji człowieka miało na celu wydobyć powtarzających się w pracach rozmaitych autorów pojęć i zestawienie ze sobą najważniejszych dla niniejszych rozważań też dotyczących współczesnej duchowości. Na tym tle wyraźnie rysują się horyzonty, w jakich przyszło żyć dzisiejszemu człowiekowi. Na płaszczyźnie czasowej będą to traumatyczne przeżycia XX wieku, które w znaczny sposób wpłynęły na osłabienie wiary w nadrzędny, uniwersalny Sens istnienia, a w perspektywie jeszcze dalszej – dokonujące się już od czasów renesansu przemiany ludzkiej umysłowości, prowadzące do eksplozji indywidualizmu. W wymiarze przestrzennym (mówiąc metaforycznie) będzie to problem zdomowienia się w świecie, niepokój związany z (nie)możliwością zbudowania trwałego, dającego poczucie bezpieczeństwa światoo obrazu. W sferze światopoglądowej podstawowym zagadnieniem będzie poszukiwanie jednostkowego, indywidualnego sensu, jakiejś spójnej wizji całości; na płaszczyźnie moralnej – kwestia odpowiedzialności wiążącej się z większą niż kiedykolwiek (a jednak wciąż ograniczaną) wolnością wyboru, na płaszczyźnie społecznej – stopniowe (ale czy pewne?) rozluźnianie się historycznych wspólnot na rzecz mniej lub bardziej przygodnych, małych grup „parafialnych”. Wszystkie te kwestie spotykają się w tak istotnym dziś pojęciu tożsamości, a tę rozumieć będę w duchu Taylora, czyli w jej niezmiennym uwikłaniu w problemy duchowości.

Kino najnowsze siłą rzeczy jest zwierciadłem tego duchowego galimatiasu. W dalszej części książki przyjdzie mi więc mówić o filmach radykalnie od siebie odmiennych pod względem filozoficznym, światopoglądowym, estetycznym. Myśl Taylora, z charakterystyczną dla niej wrażliwością na współczesny duchowy i światopoglądowy pluralizm, będzie z pewnością pomocą w uporządkowa-

⁷⁶ Por. ibidem, s. 283.

niu tak różnorodnego materiału. Tezy filozofa stanowić będą narzędzie służące temu, by nakreśloną tutaj filmową mapę duchowości opatrzyć legendą.

Inne (te same?) pytania

Krąży tak i krąży
w zamkniętym obiegu
rozerwanych więzów.

J. GUTOROW: *Bug [II]*

Myśl postsekularna, czyli o przepytywaniu filozofii przez religię

Kontrowersyjny współczesny filozof, Slavoj Žižek, rozpoczyna przedmowę do książki *Kruchy absolut* prowokacyjnym stwierdzeniem:

Jednym z najbardziej pożałowania godnych aspektów epoki ponowoczesnej i jej tak zwanej „myśli” jest to, że pod wszystkimi możliwymi postaciami powraca w niej wymiar religijny: od chrześcijaństwa i fundamentalizmu po cząwszy, przez rozmaitość spirytualizmów w stylu New Age, po wrażliwość religijną pojawiającą się w obrębie samego dekonstrukcjonizmu (tak zwana myśl „postsekularna”)⁷⁷.

Słoweński filozof przypuszcza wielostronny atak zarówno na współczesne formy duchowości, jak i na teoretyków poddających rewizji i reinterpretacji (około)religijne kategorie. W dziele *O wierze* utyskuje na „oficjalną, ateistyczną, hedonistyczną, posttradycyjalną kulturę świecką, w której nikt nie jest gotów publicznie przyznawać się do swej wiary”, choć równocześnie „fundamentalna struktura wiary jest [w niej – przyp. M.K.P.] [...] wszechobecna – wszyscy skrycie wierzymy”⁷⁸. Z kolei w *Kukle i karle*, jak (ironicznie) zauważa Agata Bielik-Robson, Jezus Chrystus zostaje ukazany przez Žižka „[...] z portretem boskiego Che Guevary w tle [...] jako młody rewolucjonista, który zrywa z opresyjną religią Boga-Ojca i zakłada nową formułę »religii ateistycznej«, głoszącą wolność od wszelkiej transcendencji”⁷⁹.

Nieco więcej o przyczynach swojej niechęci do współczesnych dyskursów (około)religijnych i (około)duchowych filozof mówi właśnie we wprowadzeniu

⁷⁷ S. ŽIŽEK: *Kruchy absolut, czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*. Przeł. M. KROPIWNICKI. Warszawa 2009, s. 11.

⁷⁸ S. ŽIŽEK: *O wierze*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 2008, s. 10.

⁷⁹ A. BIELIK-ROBSON: *Slavoj Žižek, czyli jak filozofuje się sierpem i młotem*. W: EADEM: *Romantyzm...*, s. 296.

do *Kukły i karła*, co ciekawe, umiejscawiając od razu religijność w samym centrum problemów związanych z definiowaniem i doświadczaniem nowoczesności:

Jedna z możliwych definicji nowoczesności brzmi: porządek społeczny, w którym religia nie jest już w pełni zintegrowana i utożsamiana z określoną kulturową formą życia, lecz uzyskuje autonomię, tak że może przetrwać jako ta sama religia w różnych kulturach. Ta ekstrakcja pozwala religii na jej globalizację (dziś chrześcijaństwo, islam i buddyzm są wszędzie); z drugiej strony ceną, jaką się za to płaci, jest to, że religia zostaje zredukowana do wtórnego epifenomenu w stosunku do świeckiego funkcjonowania społecznej totalności⁸⁰.

Spostrzeżenia Žižka zdają się ogniskować między innymi w sposobach (nie-uświadomionej) instrumentalizacji religii. Na to, że status religijności w dzisiejszych czasach jest niezwykle skomplikowany, zwraca zresztą uwagę wielu badaczy, między innymi Charles Taylor, który odwołując się do koncepcji Emila Durkheima, wyróżnia trzy główne, następujące po sobie w czasie modele religijności: paleodurkheimowski, neodurkheimowski oraz postdurkheimowski⁸¹. Ostatni z wymienionych systemów opisywany jest przez filozofa za pomocą odwołania do omówionej już postawy ekspresywistycznej:

W systemie paleodurkheimowskim mój kontakt z *sacrum* zakładał moją przynależność do jakiegoś Kościoła, który zasadniczo obejmował całe społeczeństwo, choć w praktyce zapewne zdarzali się zarówno tolerowani outsiderzy, jak i nieustępliwi heretycy. W modelu neodurkheimowskim przystępowałem do wybranej przez siebie denominacji, ona jednak z kolei łączyła mnie z szerszym, bardziej ulotnym „Kościołem” i – co ważniejsze – z bytem politycznym, który miał do odegrania pewną opatrnościową rolę. W obu wypadkach istniał związek między wiarą w Boga i przynależnością do państwa [...]. Lecz postawa ekspresywistyczna idzie o krok dalej. Religijne życie czy praktyki, w których zaczynam uczestniczyć, nie tylko muszą być przede mną wybrane, ale muszą też przemawiać do mnie, mieć sens w kontekście mojego rozwoju duchowego, tak jak go pojmuję. [...] W nowym, ekspresywistycznym modelu nie ma potrzeby, by nasza więź z *sacrum* wbudowana była w jakiegokolwiek szersze ramy, czy będzie nimi „Kościół”, czy też państwo⁸².

⁸⁰ S. ŽIŽEK: *Kukła i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*. Przeł. M. KROPIWICKI. Bydgoszcz–Warszawa–Wrocław 2006, s. 21.

⁸¹ Por. Ch. TAYLOR: *Oblicza religii dzisiaj*. Przeł. A. LIPSZYC. Kraków 2002, s. 51–84. Ustalenia filozofa odnoszą przede wszystkim do zmian, jakie zaszły w ostatnich stuleciach na terenie Ameryki Północnej. Tutaj będę się odwoływać jedynie do wysuniętych przez Taylora ogólnych tez związanych ze statusem religijności zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej.

⁸² Ibidem, s. 73–74.

Konsekwencje zakreślającej coraz szersze kręgi postawy ekspresywistycznej i modelu postdurkheimowskiego są, zdaniem Taylora, bardzo wyraziste we współczesnej kulturze: ukształtowanie się religijnych postaw pośrednich typu wierzący-niepraktykujący, wzrost popularności religii niechrześcijańskich, zwłaszcza wschodnich, przyswajanie praktyk i wierzeń związanych z ruchem New Age, wreszcie przyjmowanie postaw wcześniej uważanych za sprzeczne, na przykład łączenie katolicyzmu z buddyzmem itd⁸³.

Žižek idzie jeszcze dalej, pisząc o sprowadzaniu religii do dwóch funkcji: terapeutycznej i krytycznej⁸⁴. Badacz próbuje tym samym zdemaskować cynizm i hipokryzję, jaką – w jego odczuciu – są podszyte modne obecnie powroty do „głębokiej duchowości”⁸⁵. Na tym tle Žižek występuje, z jednej strony, jako krytyk kultury, w której autentyczna religijność została zastąpiona respektowaniem tradycyjnych religijnych rytuałów i obyczajów („Czym bowiem jest kulturowy sposób życia, jeśli nie faktem, że mimo iż nie wierzymy w Świętego Mikołaja, co grudzień świąteczna choinka stoi [...] nawet w miejscach publicznych”⁸⁶ – pyta filozof), z drugiej zaś jako krytyk postawy intelektualnej, charakteryzującej się stanem „zawieszonyj” wiary, „która może rozkwitnąć tylko jako nie w pełni (publicznie) uznana, jako prywatny, obsceniczny sekret”⁸⁷. W tak zwanej myśli postsekularnej Žižek widzi utrwalanie się tej postawy.

Zupełnie inaczej charakter i rolę myśli postsekularnej postrzega Agata Bielik-Robson, niejednokrotnie podejmująca polemiki z Žižkiem⁸⁸. Za centralne zjawisko dla tej opcji filozoficznej autorka uważa zanegowanie istnienia świeckości, które jednak nie idzie w parze z tezą o zsekularyzowanym charakterze nowoczesności ani jej nie podważa⁸⁹. W swoich rozważaniach badaczka po raz kolejny podąża tropem Charlesa Taylora, który w „dziele *A Secular Age* zaproponował trzy rozumienia świeckości. Pierwsza świeckość ma charakter polityczny i polega na zeświecczeniu nowoczesnej sfery publicznej; druga, charakteryzowana przez coraz dalszą dezintegrację religii jako formy instytucjonalnej [...], sygnalizuje proces słabnięcia ortodoksyjnych postaci wiary; zaś trzecia świeckość to właściwy z punktu widzenia Taylora *secular age*, gdzie sekularyzacja nie oznacza zaniku wiary, a jedynie »ustalenie się nowych warunków posiadania przekonań religijnych«”⁹⁰. W tym kontekście Bielik-Robson charakteryzuje zadania myśli postsekularnej:

⁸³ Ibidem, s. 83.

⁸⁴ Zob. S. ŽIŽEK: *Kukła i karzeł...*, s. 21.

⁸⁵ Zob. ibidem, s. 24.

⁸⁶ Ibidem, s. 27.

⁸⁷ Ibidem, s. 25.

⁸⁸ Zob. A. BIELIK-ROBSON: *Slavoj Žižek...*; EADEM: *Leninizm apokaliptyczny*. W: EADEM: *Romantyzm...*, s. 307–311.

⁸⁹ Zob. A. BIELIK-ROBSON: „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków 2008, s. 8.

⁹⁰ Ibidem.

Myśl postsekularna, tropiąca obecność rozmaitych „kryptoteologicznych” założeń, przekonana jest, że filozofia współczesna ma swoich licznych *dii absconditi*, „bogów ukrytych”, którzy prowadzą ze sobą nieustanną walkę. Walka ta jest z pozoru niewidoczna, ponieważ – zgodnie z [...] obrazem Waltera Benjamin z *Tez o filozofii historii* – toczy się pod stołem. Wokół stołu siedzą zgrabne kukielki, które w ramach toczonych przez siebie gry wymieniają również zgrabne argumenty – pod stołem zaś, w miejscu dla publiczności niewidocznym, trwa brutalna przepychanka, w której ukryte teologie nawzajem zarzucają sobie arbitralność i dogmatyzm. Nie ma jednak wątpliwości, że to one – brzydkie i nie do pokazania, wstydlive *hässliche Theologien* – pociągają za sznurki grających na powierzchni automatów. Celem myśli postsekularnej jest wywlec je spod stołu i odsłonić publice jako rzeczywiste sprawczyń filozoficznych gier późnej nowoczesności⁹¹.

Dalej badaczka stwierdza, że główny cel myśli postsekularnej mogłoby stanowić „otwarcie nowej przestrzeni sporu między religią a filozofią”, w której odwrócony zostałby dotychczasowy porządek refleksji: o ile tradycyjna teologia, jak twierdzi Bielik-Robson, zadawała religii pytania natury filozoficznej, o tyle myśl postsekularna „chciałaby zadać pytania natury religijnej filozofii i zmusić ją do odsłonięcia jej niejawnych przesłanek eschatologicznych”⁹². W tak rozumianym zwrocie postsekularnym autorka widzi potencjał trwałej przemiany myśli filozoficznej.

Mówienie o duchowości i różnych formach jej manifestowania się w czasach wciąż trwających dyskusji wokół myśli postsekularnej jest narażone na uwikłanie w pewne problemy interpretacyjne. O ile Žižek i Bielik-Robson zdają się zgadzać co do tego, że współcześnie „religijność powraca z siłą wypartego”⁹³, o tyle ich ocena tego faktu nie jest taka sama. Z jednej strony owa (poniekąd paradoksalna) wszechobecność religii jeszcze bardziej utrudnia dokonywanie jakichkolwiek kategoryzacji w kwestiach (kłopotliwej w tym świetle do zdefiniowania) duchowości; z drugiej – nie jest do końca jasne, jakie znaczenie należy nadać owym „powrotom do głębokiej duchowości”, w których Žižek widzi modę, a Bielik-Robson kolejną realizację właściwej człowiekowi niemożności oderwania się od namysłu nad sprawami ostatecznymi.

Podjęte w niniejszej książce rozważania są częściowo pokłosiem tego typu wątpliwości. Rozpoznając szerokie spektrum współczesnych religijnych i duchowych powrotów, manifestujących się w kinie najnowszym, kataloguję ich przejawy z dużą niepewnością. Jak twierdzi Marshall Berman, późna nowoczesność – w odróżnieniu od wcześniejszych jej form – charakteryzuje się często „rady-

⁹¹ A. BIELIK-ROBSON: *Myśl postsekularna, czyli teologia pod stołem*. „artPapier” 2008, nr 17. <http://www.artpapier.com/index.php?pid=2&cid=15&aid=1543>. Data dostępu: 28 grudnia 2011; Por. EADEM: „*Na pustyni*”..., s. 9–10.

⁹² Por. A. BIELIK-ROBSON: *Myśl postsekularna...*

⁹³ Por. ibidem.

kalnym spłaszczeniem perspektywy i zawężeniem twórczych horyzontów”⁹⁴. Sytuacja taka, w której na dodatek podstawowe kategorie kultury są nieustannie przepytywane przez filozofów, teologów, antropologów, psychologów, socjologów czy kulturoznawców – powinna skutkować postawą badawczą charakteryzującą się szczególną ostrożnością.

Wątpliwości hermeneuty i dyskretny urok mikrologii

Współczesne reinterpretacje i redefinicje pozostających w nieustannym ruchu pojęć, takich jak pamięć, sens, tożsamość czy prawda, rodzą pokusę szukania inspiracji w hermeneutyce. Maria Janion w krótkim szkicu poświęconym tej orientacji filozoficzno-badawczej, zwracając uwagę na swoistą uniwersalność hermeneutyki, na jej zdolność do odnawiania się i powracania w momentach kluczowych dla cywilizacji europejskiej, stwierdza:

[...] hermeneutyka jest – mówiąc najogólniej – objaśnieniem tradycji, tłumaczeniem jej przekazów, jej tekstów. Pojawia się ona wtedy [...], kiedy tradycja traci swą niedyskursywną, magiczną niepodzielność i oczywistość, kiedy domaga się interpretacji, kiedy przede wszystkim dochodzi do racjonalizacji i ufilozoficznienia religii⁹⁵.

Jeśli przyjąć konstatacje filozofów ponowoczesności za zgodne ze stanem faktycznym, współczesność byłaby czasem, w którym pojęcie tradycji staje się trudnym do rozwiązania problemem. Marshall Berman w klasycznym już dziele *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”*. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności* nawołuje do powrotu do dziewiętnastowiecznych modernizmów, uważnego przyglądania się tradycji, mającego między innymi na celu regenerację kultury najnowszej oraz „krytykę dzisiejszego kształtu nowoczesności”⁹⁶. Charles Taylor w swoich pracach często mówi o uwikłaniu człowieka w normowaną przez tradycję „sieć rozmów” i o zauważalnym dążeniu do przekroczenia tej ostatniej. Niczym innym jak próbą całkowitego odczarowania tradycyjnych źródeł zachodniego myślenia jest filozofia Richarda Rorty’ego. Tym, co różni chwilę obecną od poprzednich kryzysów, w których dochodziła do głosu hermeneutyka, jest fakt, iż ponowoczesność nie szuka właściwego rozumienia tekstów tradycji, częściej posługuje się rewizją, tawestacją, parodią. W tym właśnie miejscu współczesny hermeneuta może zacząć żywić wątpliwości. Problem tradycji można jeszcze ja-

⁹⁴ Por. M. BERMAN: *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”*. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. SZUSTER. Kraków 2006, s. 27.

⁹⁵ M. JANION: *Hermeneutyka*. W: EADEM: *Humanistyka: poznanie i terapia*. Warszawa 1982, s. 123–124.

⁹⁶ Zob. M. BERMAN: *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”*..., s. 46.

koś pominąć: słusznie zauważa Janion, że hermeneutyk jest w zasadzie wiele⁹⁷ i nie każda zajmuje się tylko i wyłącznie tekstami⁹⁸ kluczowymi dla danej kultury. Bardziej niepokoi nasuwające się mimo woli pytanie o to, czy – skoro nie na rozumienie, a na rewizję stawia ponowoczesność⁹⁹ – efekty pracy hermeneuty nie są skazane na trafienie w próżnię? Po co teraz, po błyskotliwych tekstach post-strukturalistów spod znaku Michela Foucaulta i – zwłaszcza – Jacques’a Derridy, uczyć się dobrego rozumienia? Wszak Lyotard zalicza hermeneutykę do zbioru metanarracji kształtujących modernistyczne myślenie¹⁰⁰, co więc może mieć ona do powiedzenia o problemach ponowoczesności?

Odpowiedzią na te wątpliwości jest uniwersalny wymiar hermeneutyki. Uprawiano ją jeszcze przed nastaniem nowożytności, a przetrwała do czasów współczesnych między innymi dzięki swej potencji ewolucyjnej (przejawiającej się właśnie w akcentowanej przez Janion mnogości jej wersji). Spostrzeżeń Lyotarda też nie sposób odnieść do całości zagadnienia, a jedynie do pewnych jego aspektów. Skoro hermeneutyka powracała (za każdym razem zmodyfikowana) w momentach kluczowych dla rozwoju cywilizacji (koniec starożytności, narodziny nowożytności, pojawienie się w kulturze paradygmatu romantycznego), to może i „przełom ponowoczesny” wykształci jakąś własną jej wersję?

Umberto Eco w *Czytaniu świata* zwraca uwagę, iż praktyka hermeneutyczna pojmuje każdy tekst jako otwarty na nieskończone interpretacje przekaz, który można zdekonstruować¹⁰¹. Jest więc hermeneutyka uniwersalnym sposobem podejścia do tekstu, który można wcielić w życie w każdej epoce – nie jest tu bowiem problemem sama metoda, ale konieczność dokonania reinterpretacji i redefinicji bardziej ogólnych pojęć, takich jak „prawda”, „znaczenie” czy – w wypadku tej książki – „duchowość”.

Hermeneutyka jest szkołą **dobrego**, a nie **jedynego właściwego**, rozumienia. Dobrego znaczy w tym wypadku: „[...] wynikającego z otwarcia się na tekst, wejścia z nim w pełen szacunek dialog”. Z pewną nostalgią czyta się – w kontekście

⁹⁷ Por. M. JANION: *Hermeneutyka...*, s. 123.

⁹⁸ Pamiętając, iż hermeneutyka wyrasta z badań nad literaturą, pojęciem tekstu posługiwać się będę dla określenia każdego **tekstu kultury** (w tym także filmu).

⁹⁹ „Dzisiejsza interpretacja stoi nie tyle pod znakiem rozumienia co rewizji”. A. BIELIK-ROBSON: *Inna nowoczesność...*, s. 279.

¹⁰⁰ „[Nauka], jako że nie ogranicza się do wyrażania użytecznych prawidłowości i [jako] że szuka prawdy, musi uprawomocniać swoje reguły gry. Prowadzi więc na temat swojego statusu dyskurs uprawomocniający, zwany filozofią. Jeśli ten metadyskurs odwołuje się wprost do któregoś z wielkich metanarracji, takich jak dialektyka Ducha, **hermeneutyka znaczenia** [podkreśl. – M.K.P.], wyzwalanie się podmiotu myślącego lub działającego, tworzenie bogactw, wówczas naukę, która odwołuje się do nich, aby siebie uprawomocnić, będziemy nazywali modernistyczną. [...] Przesadnie upraszczając, uważa się za postmodernistyczną nieufność w stosunku do metanarracji”. J.-F. LYOTARD: *Kondycja postmodernistyczna*. Przeł. A. TABORSKA. „Literatura na Świecie” 1988, nr 8–9, s. 280–281.

¹⁰¹ Por. U. ECO: *Czytanie świata*. Przeł. M. WOŹNIAK. Kraków 1999, s. 176–177.

praktyk niektórych poststrukturalistów – *Manifest hermeneutyczny* Richarda E. Palmera, w którym stwierdza on między innymi:

Rozumienie jest najbardziej otwarte, gdy pojmujemy się je raczej jako coś, co może być objęte przez bycie, niż jako samowystarczającą [...] świadomość. „Akt” interpretacji nie może być siłowym zawładnięciem, „gwałtem” na tekście, lecz miłosnym zjednoczeniem, aktualizującym w pełni to, co potencjalne w interpretatorze i w tekście, partnerach hermeneutycznego dialogu¹⁰².

Nieco dalej badacz wyraża się krytycznie o współczesnych praktykach analitycznych, które zamiast słuchać tekstu, przesłuchują go, bombardując bezustannie pytaniami¹⁰³. Dla hermeneuty pojęcie dialogu jest niezwykle istotne. Kryje się za tym, oczywiście, przekonanie, że w doświadczeniu hermeneutycznym (kolejne kluczowe pojęcie) mówi nie tylko tekst (z taką sytuacją mamy do czynienia w wypadku przesłuchania), lecz także ten, który tekst bada. Odwołując się do filozofii Martina Heideggera, Wojciech Kalaga zwraca uwagę, że „ten, kto interpretuje, zawsze podchodzi do tekstu z pozycji określonej przez prestrukturę rozumienia i przez temporalność swej własnej sytuacji egzystencjalnej [...]. Perspektywa tekstu, zakorzeniona w swej własnej historyczności, jest więc uchwytna w obrębie horyzontu naszych uprzedzeń – tekst nigdy nie mówi w ideologiczną pustkę”¹⁰⁴. Jeden z najwybitniejszych przedstawicieli tego nurtu, Paul Ricoeur, stwierdza wręcz, że „rozumieć – to pojmować siebie w obliczu tekstu. Nie polega to na tym, by narzucić tekstowi własną skończoną zdolność rozumienia, lecz na tym, aby się na działanie tekstu wystawić i uzyskać odeń siebie poszerzonego, jako propozycję istnienia odpowiadającego w najstosowniejszy sposób na oferowaną w dziele propozycję świata. Rozumienie jest więc przeciwieństwem takiej konstytucji, do której klucz byłby w posiadaniu podmiotu”¹⁰⁵.

Szczególnie kontrowersyjne z punktu widzenia ponowoczesności są Ricoeurowskie tezy dotyczące świata proponowanego przez tekst. Idąc za myślą Martina Heideggera, autor *Symboliki zła* dochodzi do wniosku, że „to, co w tekście trzeba zinterpretować, to propozycja świata, jakiegoś świata, który mógłbym zamieszkiwać”¹⁰⁶. Jak widać, po raz kolejny do głosu dochodzi problem poszukiwania zadowolenia, tak trudny dla współczesnego człowieka.

¹⁰² R.E. PALMER: *Manifest hermeneutyczny...*, s. 165. Ustalenia Palmera, zawarte w trzydziestu podsumowujących istotę praktyk hermeneutycznych tezach, uznaję za swego rodzaju przewodnik metodologiczny.

¹⁰³ Por. ibidem, s. 169.

¹⁰⁴ W. KALAGA: *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków 2001, s. 36–37.

¹⁰⁵ P. RICOEUR: *Hermeneutyczna funkcja dystansu*. W: IDEM: *Język, tekst, interpretacja: wybór pism*. Przeł. P. GRAFF, K. ROSNER. Warszawa 1989, s. 244.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 241.

Wchodzenie w tekst, „zamieszkiwanie w nim”, pozornie niemożliwe, gdyż hermeneutyczny dialog zawsze zakłada pewien dystans, jest propozycją skłaniającą do przyjęcia postawy cierpliwego badacza. Píše Hans-Georg Gadamer:

Chodzi wszak nie tylko o wyłuskanie informacji przekazywanej przez tekst. Nie podąża się niecierpliwie i poniekąd nieomylnie ku ostatecznemu sensowi [...]. Przewracamy kilka kartek wstecz, zaczynamy od nowa, na nowo czytamy, odkrywamy nowe konteksty znaczeniowe, a to, co znajdzie się na końcu, nie jest pewną siebie świadomością zrozumienia rzeczy, wraz z którą tekst odkłada się na bok. Odwrotnie: wnika się w tekst coraz głębiej [...]. Nie pozostawiamy tekstu poza sobą, ale wkraczamy w niego¹⁰⁷.

Oglądałam film po raz pierwszy, po raz drugi – najpierw w kinie, potem w domowym zaciszu, z pilotem albo komputerową myszą w pogotowiu, aby w odpowiedniej chwili móc cofnąć się o kilka klatek, ujęć czy scen. Za każdym razem coś innego (albo inny aspekt tego samego) narzuca się mojej uwadze, wnikałam coraz bardziej w subtelności przekazu filmowego i – paradoksalnie – zaczynam rozumieć, że ostatecznego sensu nie odnajdę, że wszystko, co o danym filmie powiem, będzie tylko jedną z wielu możliwych interpretacji. Co więcej, każda z moich analiz jest warunkowana przez wyprzedzający kontakt z obrazem określony stan mojej (samo)świadomości i wiedzy. Taka sytuacja musi rodzić poczucie odpowiedzialności – za tekst (film) i moje jego rozumienie. I być może właśnie ta obciążająca odpowiedzialność sprawia, że hermeneutyka wydaje się o wiele stosowniejszym podejściem do wszelkich przekazów kulturowych niż błyskotliwe, ale charakteryzujące się swoistą arogancją zabiegi „gwałcicieli tekstu”.

Richard Palmer, występując przeciwko modnym metodologiom literaturoznawczym, dochodzi do wniosku, iż wszelka „metoda jest w rzeczywistości formą dogmatyzmu oddzielającą czytelnika od dzieła, stojącą między nim a dziełem i odgradzającą go od doświadczenia dzieła w jego pełni”¹⁰⁸. Badacz ma prawo do takiej opinii, w związku z faktem, iż hermeneutyka jest czymś więcej niż metodą badawczą, stanowi system filozoficzny i propozycję interpretowania świata.

W podejmowanych w tej książce analizach posługiwać się będę narzędziami wywiedzionymi z wielu metodologii. W tym miejscu chciałabym wspomnieć o jednej z nich, jako że w filmoznawstwie nie została ona jeszcze ugruntowana (choć, paradoksalnie, istniała w nim od zawsze). Jej proveniencja (przynajmniej w humanistyce) jest – podobnie jak hermeneutyki – literaturoznawcza. Chodzi tutaj o mikrologię, która w szczególny sposób wydaje się przydatna w analizowaniu współczesnych filmów postmodernistycznych, w kontakcie

¹⁰⁷ H.-G. GADAMER: *Język i rozumienie*. Wyb. i przeł. P. DEHNEL, B. SIEROCKA. Warszawa 2003, s. 137.

¹⁰⁸ R.E. PALMER: *Manifest hermeneutyczny...*, s. 167.

z którymi zwrócenie uwagi na to, co małe, drobne, z pozoru mało istotne, jak gdyby przemyczone mimochodem, może doprowadzić do wniosków zaskakujących i niezwykle owocnych. Metoda ta jest zresztą zbieżna ze współczesnymi tendencjami rozwoju nauki i życia społecznego – Aleksander Nawarecki na wybranych przykładach z rozmaitych dziedzin, od biologii przez technikę po teologię, pokazuje, w jaki sposób istnienie współczesnego człowieka jest związane z terminami i przedmiotami takimi jak mikrofauna, mikroprocesory, mikroregiony („małe ojczyzny”) czy mikrohistorie¹⁰⁹.

Pochylenie się nad szczegółem w filmoznawstwie nie wydaje się niczym zaskakującym. Podejmowane przez radzieckich teoretyków montażu badania nad właściwościami kadrów i sposobami ich łączenia stanowią chyba najbardziej ewidentny przykład mikrologicznych operacji. O ile o hermeneutyce można było powiedzieć, że jest nie tylko metodą, o tyle o mikrologii łatwiej stwierdzić, że jest nie całkiem metodą – niepełną, niesamodzielną – a może właśnie mikro-metodą. Nawarecki w swoich pracach śledzi jej funkcjonowanie na marginesach większych systemów metodologicznych – od strukturalizmu począwszy, na dekonstrukcji kończąc¹¹⁰. Szczególnie trzy podane przez badacza przykłady jej zastosowania wydają się znamienne i obiecujące w odniesieniu do współczesnej duchowości.

Pierwszym z nich jest teoria *punctum* sformułowana przez Rolanda Barthes’a w *Świecie obrazu*. *Punctum* to „detal wymykający się studium, usytuowany poza kodem, nie planowany, nie kontrolowany, wręcz przypadkowy”, który jednak „staje się dominującym punktem odniesienia, centrum interpretacji negującej potrzebę centrum”¹¹¹. Przykładowo, w *Powrocie* (2003) Andrieja Zwiagincewa pojawia się zdjęcie przedstawiające ojca głównych bohaterów. Zgodnie z wymogami studium, należałoby się zastanowić nad tym, w jakim świetle sytuacja przedstawiona na fotografii ukazuje relacje rodzinne bohaterów filmu i dlaczego wizerunek rodzica jest tak ważny dla synów. W scenie tej jednak odnajduję przykuwające mój wzrok *punctum* – jest nim, dość trudny do rozpoznania przy pierwszym kontakcie z filmem, fakt, iż zdjęcie ojca wetknięte zostało między kartki Biblii, dokładnie w miejscu, w którym duża ilustracja przedstawia anioła powstrzymującego Abrahama przed złożeniem ofiary z Izaaka. Z pozoru drobny szczegół, w konfrontacji z innymi rozproszonymi w filmie śladami staje się przyczynkiem do nowej, wykraczającej poza kwestie psychologiczne, interpretacji relacji osobowych w dziele Zwiagincewa.

Drugi przykład dotyczy cytowanego już Lyotarda, który – zdaniem Nawareckiego – idąc tropem myśli Theodora W. Adorna, doszedł do wniosku, że „mikrologia jest najlepszym kluczem do rozumienia społeczeństwa po upadku ideałów

¹⁰⁹ Por. A. NAWARECKI: *Mikrologia, genologia, miniatura*. W: *Miniatura i mikrologia literacka*. Red. A. NAWARECKI. T. 1. Katowice 2000, s. 11–14.

¹¹⁰ Por. ibidem, s. 15–17.

¹¹¹ Ibidem, s. 16.

oświecenia”¹¹². Zamiast na całościową wizję jednostkowego istnienia Lyotard stawia na swoistą poetykę fragmentu, na to, co niedokończone, ledwo zaszygnowane, nieopatrzone wyczerpującym komentarzem. Z tym samym mamy do czynienia wszędzie tam, gdzie kino ucieka od dopracowanej pod każdym względem, „płynącej wartkim strumieniem” fabuły (pomijam tu kwestię formalnych eksperymentów), tam, gdzie epizod nabiera większego znaczenia niż całość akcji.

Wreszcie zwraca uwagę przywoływana przez Nawareckiego, a sformułowana przez Jolantę Brach-Czainę, teoria krzątaństwa, czyli codziennie wykonywanych, najzwyczajniejszych, drobnych czynności, takich jak ścieranie kurzu czy ścielenie łóżka, które jednak zawierają w sobie pewien – niedostrzegalny na co dzień – pierwiastek dramatyzmu, napięcia między istnieniem i nicością, zmagania się wszystkiego z niczym¹¹³. Filmowy postmodernizm ucieka od stawiania pytań o wielkie, egzystencjalne kategorie. Równocześnie pojawiają się w nim filmy, w których – tak jak w *Dymie* (1995) Wayne’a Wanga – codzienność staje się wartością samą w sobie, mikroświatem, który w swoim pozornie małym znaczeniu utrzymuje jednostkę wciąż po stronie nasyczonego drobnymi sensami istnienia.

Jak widać, zestaw przyrządów, przy których pomocy rysowana będzie mapa współczesnej filmowej duchowości, jest dość zróżnicowany: obok długiej i prostej linijki znajdzie się cienki, ostro zakończony ołówek, obok stanowiącej solidną podstawę filozoficzną hermeneutyki – lubująca się w dzieleniu włosa na czworo i czepianiu się szczegółu mikrologia. Wszystko to nie zapewnia jeszcze sukcesu. Są to zaledwie narzędzia, którymi może się posłużyć kartograf. Trudno jest kreślić mapę terytoriów do końca nierozpoznanych, zwłaszcza mając świadomość, że wszelkie granice są umowne. Do zestawu kreślarskich narzędzi, z którymi przystępuję do wykonania zadania, trzeba zatem dołączyć dość obciążający balast – wiele wątpliwości i znaków zapytania.

¹¹² A. NAWARECKI: *Czarna mikrologia*. W: *Skala mikro w badaniach literackich*. Red. A. NAWARECKI, M. BOGDANOWSKA. Katowice 2005, s. 15.

¹¹³ Ibidem, s. 20–21.

Rozdział 2

Najnowsze kino religijne

Chcemy zobaczyć religię na ekranie!

L. VON TRIER: *Spowiedź DOGMA-tyka*

Każda próba określenia związków kina najnowszego z różnymi koncepcjami duchowości musi ślady arbitralnych wyborów i rozstrzygnięć. Poprzedni rozdział poświęcony został przybliżeniu najbardziej, moim zdaniem, znaczących i nośnych teorii związanych z życiem duchowym. Koncepcje Charlesa Taylora, wysunięte na pierwszy plan owych rozważań, stanowią pewien klucz umożliwiający uporządkowanie bogatego materiału badawczego.

Omawiając spostrzeżenia filozofa zawarte w *Źródłach podmiotowości*, zauważyłam, że można z nich wysnuć wniosek dotyczący trzech koncepcji współczesnej duchowości. Pierwsza z nich opiera się na zaakceptowaniu tradycji, w tym kultów i religii charakterystycznych dla rodzimej (lub przyjętej za taką) kultury. Dla drugiej z nich tradycja stanowi pewien punkt wyjścia, tło, na którym jednostki dokonują prób indywidualnego określenia się w uniwersum duchowości – zachowując wspólny z określającymi je grupami język komunikowania o wartościach, poszukując one własnej ścieżki. Trzecia wreszcie grupa obejmuje te wypadki, w których tradycja zostaje zanegowana, a ludzie poszukują swoich „małych sensów” poza nią, próbując równocześnie stworzyć zupełnie nowy, indywidualny język komunikowania o nich.

W kinie najnowszym można zauważyć manifestacje tego typu tendencji. W pierwszej kolejności omówię zatem dzieła podkreślające związek z tradycyjną duchowością, w tym przede wszystkim filmy religijne. Następnie zajmę się tymi obrazami, w których akcent postawiono na indywidualne poszukiwania w sferze duchowości, rozgrywające się jednak w tradycyjnym uniwersum symboli i języków. Na koniec wreszcie spróbuję się przyjrzeć tym filmom, które odczytać można jako manifestacje radykalnego zerwania z tradycyjnymi kanonami duchowości.

Każda klasyfikacja ma swoje wady i zalety, sprzyja wydobywaniu pewnych aspektów danego zjawiska, niejednokrotnie kosztem pominięcia jednorazowych fenomenów plasujących się gdzieś na obrzeżach. Propozycja tutaj przedstawiona, arbitralna jak wszystkie inne, nie jest bynajmniej ostateczna. Ponieważ o zaliczeniu danego filmu do jednej z kategorii decyduje w istocie rzeczy jego wcześniejsze zinterpretowanie, mam świadomość płynności i swoistej nieszczelności granic poszczególnych klas. W zależności od punktu widzenia jedno dzieło mogłoby zostać przyporządkowane do różnych grup. Niniejsze ustalenia należy zatem traktować zaledwie jako poszukiwanie we współczesnym kinie tendencji, o których piszą w kontekście przemian kulturowych filozofowie, nie zaś jako próbę ostatecznego usystematyzowania wiedzy dotyczącej związków filmu z duchowością.

W kwestii wyboru filmów najbardziej reprezentatywnych dla danych grup cenną pomocą okazała się wydana w 2007 roku *Światowa encyklopedia filmu religijnego* pod redakcją ks. Marka Lisa i Adama Garbicza. Pomyślana jako tematyczne rozszerzenie *Encyklopedii kina* zredagowanej przez Tadeusza Lubelskiego, książka przynosi obszerną wiedzę dotyczącą nie tyle samego kina religijnego (wszak omówione zostały w niej dzieła takie jak *Matrix* rodzeństwa Wachowskich, *Ostatnia fala* Petera Weira czy *Monty Python i Święty Graal* Terry'ego Gilliana i Terry'ego Jonesa, które raczej trudno zaklasyfikować gatunkowo jako religijne)¹, ile związków filmu z duchowością właśnie. Niewątpliwą zaletą *Encyklopedii...* jest zwrócenie uwagi na dzieła wywodzące się z innych niż zachodnio-europejski i amerykański kręgi kulturowych (na przykład *Kolory raju* Majida Majidi czy *Wiosna, lato, jesień, zima... i wiosna* Kim Ki-duka) i wskazanie możliwości ich interpretowania jako filmów *stricte* religijnych. Poruszenie tego wątku jest niezwykle istotne w dobie duchowego eklektyzmu. Elementy kultury i religii Wschodu coraz częściej są bowiem przemycane do filmów powstających w Europie czy w USA, przez co kształtują nowy obraz współczesnej formuły duchowości.

Charakterystyczne zawołanie Larsa von Triera zawarte w motcie tego rozdziału patronować może rozważaniu dość skomplikowanego statusu najnowszego kina religijnego. Z jednej strony wydawać by się mogło, że jest owo zdanie w swym zdecydowanym tonie nieuzasadnione, współczesność oferuje nam bowiem wielką liczbę obrazów (zarówno kinowych, jak i telewizyjnych) klasyfikowanych jako religijne: ostatnie lata przyniosły wszak wiele filmów będących

¹ Por. *Światowa encyklopedia filmu religijnego*. Red. M. LIS, A. GARBICZ. Kraków 2007. Autorzy encyklopedii nie definiują filmu religijnego. Stwierdzając, że ich głównym celem było przedstawienie i zebranie filmów zakwalifikowanych jako religijne, w tym obrazów bulwersujących, składających do wypracowania odświeżonego spojrzenia na wiarę (por. ibidem, s. 8), nie tłumaczą powodów, dla których zamieścili w swej książce omówienia dzieł takich jak *Monty Python i Święty Graal*, w których religijność przywołana została w sposób pretekstowy lub stanowi niewiele znaczący element tła.

adaptacjami fragmentów Biblii (np. *Pasja* Mela Gibsona, *Narodzenie* Catherine Hardwicke), liczną grupę dzieł biograficznych związanych przede wszystkim z postaciami Matki Teresy z Kalkuty (*Matka Teresa – w imię Dzieci Bożych* Kevin Connora, *Matka Teresa* Fabrizio Costy) oraz Jana Pawła II (m.in. dyptyk Giacomina Battiaty *Karol. Człowiek, który został papieżem*; *Karol. Papież, który pozostał człowiekiem*), nie wspominając o coraz bardziej popularnych utworach prezentujących (mniej lub bardziej bezpośrednio) religie niechrześcijańskie (rozgrywające się w świecie islamu *Kolory raju* Majida Majidi, prześląknięte buddyzmem filmy Kim Ki-duka).

Z drugiej jednakże strony nie sposób dziwić się nieco przewrotnemu i prowokacyjnemu postulatowi twórcy *Królestwa*. Wszak wymienione filmy, z wyjątkiem hołubionych w ostatnich latach dzieł irańskich i dalekowschodnich, nie zawsze spotykały się z aprobatą krytyki, w najlepszym wypadku dzieląc ją – jak to było w wypadku *Pasji* Gibsona – na obozy zwolenników i przeciwników. Współczesne dzieła religijne, kierowane zwykle do możliwie najszerszych kręgów, co istotne, chrześcijańskich odbiorców, prezentują raczej przeciętną wartość artystyczną, ociekają patosem, emocjonalizmem, nadmiernie szafują religijnym frazesem. Chociaż zatem filmów *stricte* religijnych powstało w ostatnich dwóch dziesięcioleciach sporo, niewiele z nich wnosi nową jakość do kinematografii.

W takiej sytuacji nie może dziwić fakt, że i o samym filmie religijnym pisze się z wielkimi trudnościami. Niewykluczone, że problem ten wyglądałby zgoła inaczej, gdyby – w kontekście zachodzących już od kilku dziesięcioleci przemian – w sposób odmienny zaczęto postrzegać samą istotę filmu religijnego. Nie ulega bowiem wątpliwości, że dotychczasowe definicje tego zjawiska, w świetle ewolucji współczesnego kina, nie są satysfakcjonujące. Być może zresztą należałoby już na wstępie zawiesić rozważania dotyczące filmu religijnego jako gatunku, gdyż – jak zauważa Krzysztof Loska – „Coraz trudniej [...] mówić o tożsamości gatunkowej, o powtarzalności pewnych cech czy wzorców niezbędnych dla osiągnięcia spójności, jeśli podważeniu ulegają podstawowe mechanizmy tego kina: system oczekiwań, względna stabilność kontekstu kulturowego, struktury narracyjne”². Postmodernistyczny przełom wprowadził w istocie nową jakość do teorii filmu. Wydaje się jednak, że kino religijne już wcześniej zajmowało raczej niezwykle miejsce w systemie gatunków. W sposób wyrazisty ujął ten problem Tomasz Kłys:

Hasło „film religijny” ewokuje dwojakiego typu utwory. Z jednej strony przychodzą na myśli filmy mniej lub bardziej „ilustracyjne” wobec historii opisywanej na kartach Starego i Nowego Testamentu oraz filmy hagiograficzne. [...] Z drugiej strony określenie „film religijny” przywołać musi na myśl dzieła twórców uprawiających wysokiej rangi kino artystyczne, będące wyrazem albo

² K. LOSKA: *Kino gatunków – wprowadzenie*. W: *Kino gatunków wczoraj i dziś*. Red. K. LOSKA. Kraków 1998, s. 11–12.

religijności autorów (zazwyczaj wiadomo o niej skądinąd), albo ich metafizycznych pytań, wątpliwości, poszukiwania prawdy³.

Mowa tu zatem o dwóch typach definicji jednego zjawiska: pierwsza z nich jest węższa, natomiast druga obejmuje filmy, w których – teoretycznie – symbole religijne nie muszą się pojawiać. Co więcej, do takich dwóch sposobów rozumień filmu religijnego Kłys dodaje jeszcze grupę trzecią – filmy „paradoksalnie religijne”, czyli takie, „wobec których mało który krytyk, widz czy historyk kina, zastosowałby epitet »religijny«. A jednak te właśnie filmy [...] wywołały przeżycia i przemyślenia natury religijnej”⁴. Jako przykłady tego typu dzieł autor wymienia *Drogę Mleczną* (1969) Luisa Buñuela, *Indianę Jonesa i ostatnią krucjatę* (1989) Stevena Spielberga oraz *Dzieciaki* (1995) Larry’ego Clarka⁵.

Badacze przyjmujący węższą definicję kina religijnego najczęściej analizują mocno zakorzenione w tradycji gatunkowej podgrupy filmu religijnego, takie jak – przede wszystkim – film biblijny⁶. Autorzy preferujący definicję szerszą – i tych prób jest znacznie więcej – proponują z kolei religijną interpretację także dzieł niebędących adaptacjami fragmentów Biblii, obrazami z życia świętych czy Kościoła, a posiadających istotną nadwyżkę znaczeniową, pozwalającą się utożsamiać z problemami szeroko pojętej metafizyki. W najbardziej radykalnych przypadkach za religijne uznawane zostają również filmy, których tematem (niekoniecznie głównym) jest poszukiwanie sensu istnienia, o czym – w kontekście psychologicznych teorii Viktora Frankla – pisze Tadeusz Sobolewski:

To rodzaj kina [...] polegający na tym, że bohaterowie, a wraz z nimi my, zaczynamy dostrzegać ukrytą podszewkę rzeczywistości. Można powiedzieć: nawracamy się na rzeczywistość, która okazuje się wypełniona duchowym, symbolicznym znaczeniem⁷.

Takie rozumienie pozwala autorowi interpretować jako religijne m.in. *Tokijską opowieść* (1953) Yasujirō Ozu, *Podróż do Włoch* (1954) Roberta Rossellini’ego czy *Legendę o świętym pijaku* (1988) Ermanno Olmiego⁸. Już teraz widać, że

³ T. KŁYS: *Filmy (nie)religijne*. W: *Między słowem a obrazem*. Red. M. JAKUBOWSKA, T. KŁYS, B. STOLARSKA. Kraków 2005, s. 185.

⁴ Ibidem, s. 186.

⁵ Por. ibidem, s. 186–196.

⁶ Por. I. KOLASIŃSKA: *Film biblijny*. W: *Wokół kina gatunków*. Red. K. LOSKA. Kraków 2001, s. 197–236; E. MODRZEJEWSKA: *Inspiracja biblijna w kinie – rys historyczny*. W: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*. Red. M. PRZYLIPIAK, K. KORNACKI. Gdańsk 2002, s. 28–43; T. LEITCH: *Słowo filmem się stało – o dylematach ekranizacji Biblii*. Przeł. K. BYKOWSKA. „Studia Filmoznawcze” 2004, nr 25, s. 197–209.

⁷ T. SOBOLEWSKI: *Poszukiwanie sensu*. W: *Ukryta religijność kina*. Red. M. LIS. Opole 2002, s. 12.

⁸ Por. ibidem, s. 12–13.

o tym, czy dany film zostanie uznany za chociażby potencjalnie religijny, decydują czynniki jak najbardziej subiektywne; innymi słowy, religijność filmu jest czymś, co poniekąd rodzi się w kontakcie dzieła z reprezentującym określone wartości i odpowiednio przygotowanym odbiorcą. Niemniej jednak badacze nie rezygnują z wysiłków zmierzających do ustalenia sposobów, za których pomocą religijność może być ewokowana na ekranie.

Ostrożność i chęć zachowania precyzji, z którymi badacze zwykle podchodzą do tematu religijności kina, mają źródła w toczącym się już od dziesięcioleci (a nawet stuleci) głębszym, ogólnokulturowym dialogu dotyczącym relacji sztuki i *sacrum*. O duchowości czy religijności dzieła sztuki trudno mówić w sposób jednoznaczny, ponieważ dwie kluczowe dla tego zjawiska kategorie – **doświadczenie religijne** i **doświadczenie estetyczne** – już od dłuższego czasu funkcjonują w oderwaniu od siebie. Uwagę na to zwraca Martin Jay w książce *Pieśni doświadczenia*:

W XVIII wieku przede wszystkim dwie modalności wyszły z cienia doświadczenia pojętego jako narzędzie poznania. Pierwsza z nich określona została jako doświadczenie religijne, druga – estetyczne. O ile w tej pierwszej niepodzielnie panował duch, to w drugiej ważne stało się ciało, zaś swobodne pomieszanie jednego i drugiego odróżniało je od bezosobowości zbiorowego podmiotu nauki. Obie te odmiany zmierzały do tego, co liczy się dla cierpiącej, zamkniętej w ciele jednostki – której cielesne rozkosze, duchowe pragnienia i skończony czas życia wskazywały na to, że doświadczenia nie można rozumieć jedynie jako kwestii wiarygodnego lub pozbawionego wiarygodności poznania⁹.

Analizując pisma filozoficzne Kanta, Schleiermachera, Williama Jamesa, Rudolfa Otto i Martina Bubera, Jay pokazuje ewolucję rozumienia kategorii doświadczenia religijnego. Z punktu widzenia podjętych tutaj problemów znacznie istotniejsze jest jednak to, na co badacz zwraca uwagę niejako mimochodem w zacytowanym już fragmencie: doświadczenie religijne i doświadczenie estetyczne, choć nakierowane na ludzki podmiot, pozostają względem siebie – przynajmniej w dyskursie filozoficznym – w stanie nieustannego napięcia.

Co właściwie wydarzyło się w XVIII wieku – w tym samym mniej więcej czasie, kiedy – jak twierdzą Richard Tarnas i George Steiner – doszło do kumulacji zachodzących już od czasu renesansu przemian w zachodniej umysłowości? W świetle ustaleń Jaya odpowiedź wydaje się stosunkowo jednoznaczna: sztuka, którą zaczęto ostatecznie rozpatrywać w oderwaniu od jej funkcji religijnych, stała się źródłem nowego typu doświadczenia, ukierunkowanego na wartości *stricto* estetyczne. Co więcej, w odróżnieniu od doświadczenia religijnego, w którym prymat nieustannie wieść miała kategoria duszy, sztuka rozpoczęła trwać

⁹ M. JAY: *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2008, s. 121–122.

jący aż do dzisiaj (i znajdujący wyraz w radykalnych postulatach tak zwanego *body artu*) zwrot ku ciału. Nauka, sztuka i religia – oto trzy plany, na których, zdaniem Jaya, rozpatrywać należy kategorię doświadczenia jako źródła poznania istotnego dla człowieka nowoczesnego. Są to przy tym trzy sfery nieustannie wchodzące ze sobą w dialog, często o charakterze polemicznym. Nic dziwnego, że w takiej sytuacji powracają wciąż pytania o sposobności realizacji idei *sacrum* w dziele sztuki. Istotnym wątkiem tej szerszej dyskusji jest oczywiście to, jakie możliwości dla mówienia o religijności i duchowości otwiera kino.

Mariola Marczak w *Poetyce filmu religijnego*, wyróżniając „twarde centrum” kina religijnego jako gatunku (filmy uznawane powszechnie za *stricte* religijne) oraz jego peryferie, próbuje dookreślić istotę analizowanego zjawiska, odwołując się do fenomenologicznych teorii świętości (np. Rudolfa Otto) i związanych z nimi koncepcji filmoznawczych, reprezentowanych przede wszystkim przez Amédée Ayfre’a¹⁰. Nawiązując do poglądów tego ostatniego, autorka, w innym tekście, wspomina o trzech podstawowych modelach struktur mediacyjnych charakterystycznych dla filmu religijnego. Pierwszy z nich, zbliżony do formuły określonej przez Ayfre’a mianem „stylu transcendencji”, charakteryzuje się, zdaniem autorki, dążeniem do ewokowania Transcendentnego, uobecniania świętości, która ma wyłaniać się spoza widzialnego świata:

Charakterystyczne jest odchodzenie od konkretności i kierowanie się w stronę abstrakcji, rozmywanie konturów tak, by rzeczywistość objawiła świętość, będącą ontologiczną zasadą świata. [...] Z takim ukształtowaniem dzieła wiąże się odejście od tradycyjnie budowanej dramaturgii. [...] Wzorcem formalnym dla tej odmiany kina religijnego jest ikona, a najbardziej charakterystycznym przykładem twórcy – Robert Bresson¹¹.

Drugi typ ewokowania świętości w filmie, odpowiadający „stylowi inkarnacji” w koncepcji Ayfre’a, charakteryzuje „trzymanie się konkretności, ale też wyraźna stylizacja, czasem nawet konwencjonalizacja ujęcia, zapraszająca do symbolicznego odczytania historii opowiedzianej w diegezie. To, co konkretne, widzialne, doświadczane zmysłami, odnosi do tego, co święte, Zupełnie Inne”¹². Trzeci wreszcie typ reguł mediacyjnych Marczak utożsamia ze strukturami adaptacyjnymi, o ile wnoszą one do dzieła pierwiastek numinotyczny¹³. Ostatnie zastrzeżenie wydaje się niezwykle ważne, autorka sygnalizuje bowiem, że sam proces przeniesienia na ekran wątków religijnych nie nadaje filmowi statusu religijnego – potrzebna jest jeszcze istotna nadwyżka, element *sacrum*, *numinosum*. Badacz-

¹⁰ Por. M. MARCZAK: *Poetyka filmu religijnego*. Kraków 2000, s. 20–40.

¹¹ M. MARCZAK: „Anioł w szafie” – o poszukiwaniu tożsamości filmu religijnego. W: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum...*, s. 25.

¹² Ibidem, s. 26.

¹³ Por. ibidem.

ka zwraca również uwagę na to, że wszystkie ustalenia dotyczące filmu religijnego muszą być uzupełnione o element kluczowy – określoną koncepcję widza, który „może w utworze ekranowym dostrzec pewne struktury, a inne pomiąć”¹⁴ i od którego kompetencji kulturowych zależy w istocie to, czy religijne znaczenie filmu zostanie wydobyte.

Dyskurs fenomenologiczny oddala rozważania o filmie religijnym od tradycyjnych rozumień kina gatunków. Choć Marczak w *Poetyce filmu religijnego* podejmuje próbę aplikowania fenomenologii do teorii gatunku, jej stanowisko jest odosobnione. Interpretacja fenomenologiczna w znaczący sposób odmienia bowiem perspektywę patrzenia na zagadnienie religijności w filmie. „Twarde centrum” gatunku nie może być już określone przez kryterium tematyczne (nawiązania do Biblii, żywotów świętych, życia Kościoła itd.), ale przez pewne – na ogół trudne do sprecyzowania – walory samego przekazu czy, jak wcześniej powiedziano, struktury mediacyjne. Innymi słowy, jądro gatunku utożsamione być może nie tyle z klasycznymi filmami Cecila DeMille’a, ile z dziełami takimi jak *Dziennik wiejskiego proboszcza* (1951) Roberta Bressona.

Podobne wnioski, analizując tym razem zjawiska szeroko pojętej sztuki, wysnuwa – również na podstawie fenomenologicznej koncepcji świętości – Władysław Stróżewski w artykule *O możliwości sacrum w sztuce*. Autor wspomina o dwóch sposobach pojawiania się wartości religijnych w dziele sztuki: pierwszy z nich polega na odwzorowaniu (sytuacji, gestów, wyglądu, zachowania, psychiki), drugi – i ten, zdaniem badacza, ma większą wartość – na partycypacji¹⁵. W odniesieniu do drugiego z wymienionych przypadków Stróżewski wyjaśnia:

[...] jakość *sacrum* występuje tu jako coś niespodziewanego, jako szczególnie naddatek, którego nie można ani przewidzieć, ani zamierzyć. [...] Jakość ta jest ujmowana od razu jako jakość symboliczna, choć nie wiąże się z żadnym konkretnym przedmiotem, nośnikiem symbolu [...], wskazuje na INNE, które teraz pojawia się jako idea w najwłaściwszym rozumieniu tego słowa¹⁶.

Zastrzegając, że *sacrum* pojmowane jako wynik odwzorowania może iść w parze z *sacrum* partycypacji¹⁷, autor zauważa, że religijność dzieła nie opiera się w istocie rzeczy na przyswojeniu, adaptacji pewnych wydarzeń, sytuacji, postaci na rzecz określonej dziedziny sztuki, lecz na pewnym doświadczeniu numinotycznym. W związku z tym dzieło tematycznie religijne niekoniecznie ewokuje *sacrum*, zwłaszcza w sytuacji, którą zdaniem Stróżewskiego „można by określić jako semantyczne rozproszenie, w szczególności zaś semantyczne

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Por. W. STRÓŻEWSKI: *O możliwości sacrum w sztuce*. W: IDEM: *Wokół piękna. Szkice z estetyki*. Warszawa 2002, s. 215–217.

¹⁶ Ibidem, s. 217.

¹⁷ Ibidem.

przepełnienie”¹⁸. To właśnie w tym ostatnim zjawisku, objawiającym się przez nadmierne nagromadzenie w dziele symboli i aluzji religijnych, tak na poziomie samego przedstawienia, jak też fabuły czy dialogu, dopatrywać się można, jak sądzę, źródła religijnego kiczu i zbędnej dosłowności charakterystycznej dla wielu współczesnych filmów religijnych.

Z tego krótkiego przypomnienia problemów kluczowych dla zrozumienia współczesnego statusu filmu religijnego wynika jasno, że w zasadzie – przy obraniu odpowiedniego typu definicji – niniejsza książka mogłaby zostać odczytana jako traktująca wyłącznie o filmie religijnym. Wolałabym jednak uniknąć takiego stwierdzenia. Szeroki zakres definicji zjawiska, o którym tu mowa, sprowadza się zwykle do konstatacji, że każde dzieło, z którego da się wyinterpretować jakąś nadwyżkę znaczeniową, kierującą uwagę odbiorcy w stronę tajemnicy życia, sensu istnienia czy metafizyki, można uznać za religijne, o ile obejrzy je widz o odpowiednim światopoglądzie i postawie, przywiązany do konkretnej formuły duchowości. Takie ujęcie, choć nie sposób się z nim nie zgodzić, bardzo przydatne w jednostkowych analizach i interpretacjach, zaciemnia jednak obraz problemu duchowości we współczesnym filmie. Jako religijne będę tu traktować zatem tylko te dzieła, które – zgodnie z nazwą – zakorzenione są w systemach symboli, wierzeń, obrzędów i światopoglądów charakterystycznych dla wyznawców danych religii.

Definicja filmu religijnego zawarta na kartach *Encyklopedii kina* akcentuje trzy główne nurty gatunku: adaptacje Biblii, filmy hagiograficzne oraz opowieści z życia duchownych¹⁹. Owo ujęcie, oparte na kryterium tematycznym, uzupełnione przywołaniem tez Henriego Agela dotyczących *sacrum* w filmie²⁰, uwzględnia jedynie dzieła wywodzące się z chrześcijańskiego kręgu kulturowego. Podział zaproponowany w tej niedoskonałej i stosunkowo ogólnej definicji posłuży mi do sklasyfikowania najnowszych filmów, które można określić mianem *stricte* religijnych i rozpatrzenia ich w świetle zmieniającego się kształtu duchowości.

Współczesne filmy biblijne

Najczęściej kojarzony z terminem „kino religijne” film biblijny podlegał w ponadstuletniej historii kinematografii wielokrotnym i złożonym przemianom.

¹⁸ Ibidem, s. 218.

¹⁹ L. SOSNOWSKI: *Religijny film*. W: *Encyklopedia kina*. Red. T. LUBELSKI. Kraków 2003, s. 798–800.

²⁰ Agel wymienia trzy sposoby wyrażania idei *sacrum* w filmie: przedstawianie rzeczywistości jako misterium, wykorzystywanie ludowej tradycji i obyczajowości, odnajdywanie w wydarzeniach codziennych wymiarów transcendentnych. Por. ibidem, s. 799 oraz: E. MODRZEJEWSKA: *Inspiracja biblijna w kinie...*, s. 40.

nom²¹. Dla jego współczesnego statusu istotne są zwłaszcza tendencje, które rozwinęły się w tym nurcie w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Pisze Iwona Kolasieńska:

Mimo iż nasilenie zainteresowania nowotestamentowymi historiami przypadło głównie na lata 50., 60. i 70., filmowcy (zwłaszcza amerykańscy) nie ustają w kręceniu coraz to nowszych produkcji biblijnych. [...] Kino biblijne lat 90., oparte na wątkach Nowego Testamentu, powraca do formuły superprodukcji, tym razem realizowanych w systemie koprodukcji z udziałem telewizji. [...] Nie można im wprawdzie odmówić aspiracji ilustracyjnych i rozmachu inscenizacyjnego, ale żaden z nich nie dorównuje artyzmowi, wyrafinowanej koncepcji stylistycznej czy ideologicznej wielkich wizji osoby Jezusa, jakie dali Pasolini, Buñuel, Rossellini czy Scorsese. Film biblijny jako gatunek nie zamiera, zmieniają się tylko jego modele [...] ²².

Badaczka wskazuje zatem trzy istotne elementy określające kondycję najnowszego kina biblijnego. Po pierwsze, ważny wydaje się fakt, że współczesne ekranizacje Biblii bazują przede wszystkim na Nowym Testamencie. Dzieła opowiadające historie sprzed narodzin Chrystusa, owszem, powstają, ale niemal wyłącznie jako obrazy telewizyjne – m.in. *Józef* (1995) czy *Mojżesz* (1996) Roberta Younga. Po drugie, to telewizja właśnie, w mniejszym zaś stopniu kino, przyjmuje funkcję produkowania i rozpowszechniania filmów biblijnych. Po trzecie wreszcie, trudno jest dopatrzeć się w najnowszym repertuarze dzieł autorskich, pokroju *Ostatniego kuszenia Chrystusa* (1988). Prawdą jest też, że kino biblijne powraca współcześnie do wykrystalizowanego w czasie triumfu hollywoodzkich gigantów modelu superprodukcji, kręconych przede wszystkim przez Cécila DeMille'a.

Pomijając liczne produkcje telewizyjne, chciałabym przyrzeć się funkcjonowaniu najnowszych adaptacji Biblii na przykładzie dwóch największych w ostatnich latach dzieł przeznaczonych do dystrybucji w kinach całego świata: *Pasji* (2004) Mela Gibsona oraz *Narodzenia* (2006) Catherine Hardwicke.

Ewangelia w wersji pop *Pasja*

Z pewnością żaden film religijny (przynajmniej od czasów *Ostatniego kuszenia Chrystusa*) nie wzbudził tylu kontrowersji, co *Pasja* Mela Gibsona – niezwykle sugestywny obraz ostatnich chwil życia Jezusa. Burzliwe dyskusje toczyły się na wielu polach, głos w sprawie Gibsona zabierali nie tylko krytycy i filmoznaw-

²¹ Por. I. KOLASIŃSKA: *Film biblijny...*, s. 197–236.

²² Ibidem, s. 233.

cy, lecz także teologowie, historycy, socjologowie. Na głowę reżysera posypał się grad oskarżeń o antysemityzm, rozbieżność sądów wywołał także ogromny ładunek okrucieństwa zawarty w tym dziele. Przez niektórych przedstawicieli Kościoła przedstawiany jako lektura obowiązkowa, idealny wręcz element wielkopostnych rekolekcji, przez innych krytykowany w swych podstawowych założeniach – film stał się przyczyną jednego z ciekawszych zjawisk socjologicznych ostatnich lat.

W porównaniu ze skandalem, jaki wywołała *Pasja*, o filmie *Narodzenie* można powiedzieć, że przeszedł przez kina zupełnie bez echa. Nic w tym zresztą dziwnego – Catherine Hardwicke jest reżyserką zdecydowanie mniej znaną od Mela Gibsona, a jej film jest poprawny politycznie, nie epatuje przemocą ani też nie niesie kontrowersyjnych przesłań. Mimo oczywistej różnicy w sile oddziaływania, oba dzieła mają jednak ze sobą więcej wspólnego, niż mogłoby się wydawać.

Mniej istotne wydaje się w tym momencie to, czy i na jakich płaszczyznach określili krytycy i interpretatorzy zaakceptowali typ doświadczenia religijnego (lub, w zależności od punktu widzenia, *quasi-religijnego*) zaprojektowany przez twórców *Pasji*. Nie może dziwić, że w debacie przeprowadzonej pod patronatem „Tygodnika Powszechnego” po przedpremierowym pokazie filmu Agnieszka Holland akcentowała przede wszystkim potencjalny negatywny wpływ dzieła na stosunki chrześcijańsko-żydowskie, a Władysław Stróżewski, którego poglądy na relację *sacrum* i sztuki omówiłam wcześniej, krytykował niepotrzebną, jego zdaniem, dosłowność przekazu²³. W kontekście niniejszych rozważań bardziej interesujące wydaje się to, w jaki sposób film taki jak *Pasja* wpisuje się w dyskusję o współczesnym kształcie duchowości.

Aby dodać obrazowi męki Chrystusa waloru graniczącej z weryzmem konkretności, Gibson wykorzystał zapiski XIX-wiecznej mistyczki Anny Katarzyny Emmerich. To właśnie z tym źródłem historycznym badacze wiążą zwykle okrucieństwo obrazu przedstawionego przez reżysera²⁴. Można by zastanawiać się nad tym, dlaczego twórca sięgnął po takie akurat uzupełnienie, czemu nie poprzestał na dość oszczędnych ewangelicznych opisach Męki Pańskiej. Pytanie z pozoru nie prowadzi do wniosków innych niż te związane z niejednokrotnie już reżyserowi wytykanymi (lub chwalonymi), świadomymi (bądź nie) nawią-

²³ Por. P. MUCHARSKI: *Kiedy mówimy o Bogu, nie o Bogu mówimy*. „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 11, s. 17. Dyskusję, o której tu mowa, opisała nieco szerzej w swej książce Mariola DOPARTOWA (*Czy kino może nawrócić? Wokół „Pasji” Mela Gibsona*. Kraków 2004, s. 39). Autorka stwierdza, iż uderzającą cechą tej rozmowy była wtórność względem wcześniejszych zachodnich dysput dotyczących *Pasji*: „Nie było dyskusji, tylko strzępy urwanych myśli, powielających amerykańskie wątki. *Pasja*-ns mówił: w Polsce Gibson przegrał. Prawie nie dopuszczono do głosu ostentacyjnie wychodzących z dyskusji widzów. Internetowe i prasowe głosy pokazują jednak, że widownia inaczej położyła karty”.

²⁴ Por. P. MUCHARSKI: *Kiedy mówimy o Bogu...*, s. 17.

zianami do średniowiecznych kanonów przedstawiania. Kiedy jednak przypomnimy sobie, jak wielkie zamieszanie wywołało rzekomo wypowiedziane przez Jana Pawła II po obejrzeniu filmu zdanie: „Tak właśnie było”, sprawa stanie się bardziej skomplikowana.

Bez względu na to, czy „tak było”, czy „nie było”, nie można nie zauważyć, że Gibson dąży do uchwycenia jakiejś prawdy o wydarzeniach sprzed niemal dwóch tysięcy lat – niekoniecznie prawdy ewangelicznej²⁵. Ukazaniu owej prawdy służyć mają zarówno ogromne fundusze przeznaczone na rekonstrukcję kultury materialnej Jerozolimy czasów Chrystusa, jak i wprowadzenie dialogów w języku aramejskim. Gibson próbuje zaprezentować postać Jezusa w określonym kolorystyce lokalnym, w konkretnie – dotyczy to także tortur i samego ukrzyżowania. Problem w tym, że o tym ostatnim Biblia mówi niewiele, podając zaledwie suche fakty. Jakąś odpowiedzią są oczywiście badania historyczne, ale przecież Jezus nie był zwykłym człowiekiem, Jego ukrzyżowanie musiało być inne – Gibson odwołuje się więc do świadectwa kogoś, kto „widział”, uzupełnia biblijne fakty mistycznymi wizjami.

W książce poświęconej *Pasji* Mariola Dopartowa stwierdza:

Walka z Gibsonem i jego filmem (a czasem zbyt głośna obrona) bywa walką o słowne przeforsowanie swojej (to znaczy kolektywnej) wizji świata, człowieka, sensu, spełnienia. Hollywood [...] przez stulecie karmiło nas spreparowaną wizją, na której zarabiała miliony. Gibson ten obraz burzy – cokolwiek by o nim powiedzieć – jakby cała hollywoodzka robota upraszczania poszła na marne²⁶.

Twierdzenie to sugeruje, że dzieło Gibsona jest filmem w duchu antyhollywoodzkim, rozbijającym dotychczasowe, uproszczone kinowe schematy przekazywania sensów religijnych i duchowych. Przy uważniejszym spojrzeniu okazuje się jednak, że *Pasja* nie jest bynajmniej zaprzeczeniem, lecz, w jakiś sposób, kwintesencją hollywoodzkiego podejścia do Biblii. Thomas Leitch, analizując ekranizacje Nowego Testamentu, zauważa pewne istotne regularności:

[...] większość ekranizacji Ewangelii mało miejsca poświęca ukazaniu Chrystusa jako Głosiciela Słowa – Kazanie na Górze [...] jest zazwyczaj zreduko-

²⁵ Kategoria prawdy zostaje wysunięta na pierwszy plan przez Grzegorza NADGRODKIEWICZA (*O kilku aspektach prawdy. „Pasja” Mela Gibsona*. W: *Kino amerykańskie. Dzieła*. Red. E. DURYS, K. KLEJSA. Kraków 2006), który w swojej interpretacji *Pasji* podejmuje próbę polemiki z głosami sprzeciwu wobec filmu Mela Gibsona.

²⁶ M. DOPARTOWA: *Czy kino może nawrócić?...*, s. 130. Wydaje się zresztą, że autorka nie jest w swych poglądach wystarczająco konsekwentna. W innym miejscu stwierdza, iż poetyka filmu Gibsona – co ma związek z próbą dotarcia do szerokich rzesz odbiorców – zbliża się do dzieł takich jak *Władca pierścieni* Petera Jacksona, które stanowią niemal synonim współczesnej hollywoodzkiej widowiskowości. Por. ibidem, s. 98.

wane do kilku aforyzmów [...]. Każdy filmowy obraz Jezusa obejmuje kilka wyselekcjonowanych, niezbędnych scen. [...] Najchętniej wybierane sceny to Narodzenie Pańskie, Pokłon Trzech Króli, chrzest, kuszenie na pustyni, powołanie apostołów, ścięcie Jana Chrzciciela, wskrzeszenie Łazarza, przepowiednie cierpienia i śmierci Jezusa, triumfalny wjazd do Jerozolimy, wypędzenie kupców ze Świątyni, Ostatnia Wieczerza, potrójne zaprzęśstwo Piotra, Ukrzyżowanie – a więc wszystkie te, które są najbardziej dramatyczne [...], najmniej nudzące czy kontrowersyjne dla współczesnego widza. [...] Zasadniczo we wszystkich filmach o życiu Jezusa przypisywana jest znacznie istotniejsza rola Marii Magdaleny i Judaszowi Iskariocie niż w Ewangeliach²⁷.

Wiele z przywołanych przez Leitcha motywów charakterystycznych dla popowych (ale nie tylko) adaptacji Ewangelii przewija się w formie retrospekcji w *Pasji* Gibsona: jest tu zarówno Ostatnia Wieczerza, jak i zredukowane do kilku frazesów nauczanie, triumfalny wjazd do Jerozolimy, aluzje do zwiastowania oraz nawrócenia Marii Magdaleny (Monica Bellucci), która zresztą jest jedną z głównych postaci filmu. Oprócz epatowania przemocą i otwartego sięgania po źródła inne niż Nowy Testament, dzieło nie wnosi niczego nowego do filmowych kanonów adaptowania Biblii. A przecież żaden z tych „dodanych” czynników nie jest Hollywoodowi nieznany. Przemoc stanowi charakterystyczną cechę niezliczonych obrazów z tak zwanego głównego nurtu, nie tylko sensacyjnych, lecz także na przykład historycznych, zaś niekanoniczne źródła religijne bywają cytowane w filmach przygodowo-spiskowych (najlepszym przykładem z ostatnich lat są chyba *Stygmaty* Ruperta Wainwrighta, bazujące na kilku fragmentach apokryficznej *Ewangelii wg św. Tomasza*). Jedyną zatem innowacją, na jaką decyduje się Gibson, jest wyposażenie filmu biblijnego w cechy charakterystyczne dla innych hollywoodzkich gatunków. Oddźwięk, jaki jego dzieło wywołało u widzów, niepokoi przede wszystkim dlatego, że – jak zauważa ks. Adam Boniecki – „chrześcijanie naprawdę nie widzą triumfu Chrystusa w tym, że kandelabry lecą na głowę kapłanom, ktoś ponosi klęskę, a ktoś odnosi natychmiastowe zwycięstwo. [...] Nie jest to ani dokładne, ani ścisłe, a już w żadnym razie nie w duchu Ewangelii”²⁸.

Nie w duchu Ewangelii, ale w duchu Hollywood jak najbardziej. Kwestia poruszona przez Bonieckiego jest w swej prostocie kluczowa dla scharakteryzowania pozycji *Pasji* w uniwersum dyskursów dotyczących duchowości. W tym aspekcie trzeba przyznać rację Dopartowej – spór o *Pasję* ma w gruncie rzeczy głębsze, światopoglądowe podłoże, wydaje się zawoalowaną dyskusją dotyczącą preferowanych współcześnie form mówienia o religijności. Autorka książki *Czy kino może nawrócić?* stwierdza:

²⁷ T. LEITCH: *Słowo filmem się stało...*, s. 199.

²⁸ P. MUCHARSKI: *Kiedy mówimy o Bogu...*, s. 17.

Katolicyzm potrzebuje obecnie radykalnego оголошення z rozmaitych iluzji naszych czasów – nie tylko eksperckich – w które uwikłał się także sam, coraz bardziej podzielony Kościół. Film Gibsona wychodzi tej potrzebie naprzeciw, pomagając wielu ludziom choćby w wielkopostnych rekolekcjach i emitując w naszej świadomości „film pamięci”, któremu warto się przyjrzeć – zwłaszcza jego ciemnym kadrom²⁹.

Kontrowersyjna konstatacja Dopartowej (nie wiadomo, o jakich „iluzjach” mowa, trudno też jednoznacznie obstawać przy sformułowaniu, że katolicyzm potrzebuje radykalnych zmian) sygnalizuje istnienie pewnego problemu, o którym warto wspomnieć. Rzeczywiście wydaje się, że *Pasja* wychodzi naprzeciw pewnym oczekiwaniom widzów, których nie satysfakcjonują tradycyjne, oparte na znanych schematach religijne obrazy hollywoodzkie lub posługujące się językiem głębokich symboli filmy autorskie. Istotę sporu dotyczącego dzieła Gibsona widzę rzeczywiście w pewnym rozłamie. Nie mam tu bynajmniej na myśli akcentowanej przez Dopartową, niezbyt szczęśliwej zresztą, analogii do sporu klasyków z romantykami³⁰. Wydaje się, że po jednej stronie barykady znajdują się bowiem widzowie, którym bliska jest hermeneutyczna idea obcowania z tekstem świętym – dążenia do zrozumienia symbolu, ukrytych przesłań, wyinterpretowania esencji chrześcijaństwa z oszczędnego języka Biblii; na drugim biegunie tymczasem stanęli ci, którzy przeżywają religię na zasadzie spektaklu – im mocniej pobudzi on emocje, wstrząśnie odbiorcą, tym lepiej. W pewnym sensie oba podejścia są uzasadnione: pierwsze czerpie siłę z tradycji, drugie jest efektem przemian współczesnej kultury.

Gibson, zachowując pietyzm dla konkretnego (zresztą krytykowany przez licznych historyków), ogranicza to, co w tradycyjnej perspektywie religijnej najbardziej istotne – głębię przesłania Ewangelii. Historię Męki Pańskiej sprowadza do wziętej rodem z Hollywood opowieści o dobru, które – niesprawiedliwie oskarżone, osaczone i niemal unicestwione przez zło – w ostatniej chwili triumfuje. Takie dość pretensjonalne i powierzchowne (by nie powiedzieć: zniekształcające) odczytanie historii biblijnej stoi w sprzeczności z istotą religii, która posługuje się – zdaniem Paula Tillicha i wielu innych teologów – symbolami religijnymi³¹. Badacz charakteryzuje je w następujący sposób:

Podobnie jak wszystkie inne, również symbole religijne odsłaniają pewną ukrytą warstwę rzeczywistości, która nie może stać się widoczna w żaden

²⁹ M. DOPARTOWA: *Czy kino może nawrócić?...*, s. 133.

³⁰ Por. ibidem, s. 101–103. Autorka nie zwraca uwagi na to, że zarzuty wysuwane przez klasyków względem romantyków, dotyczące barbarzyństwa, zabobonów, fascynacji średniowieczną makabrą itd., były jedynie wierzchołkiem góry lodowej, manifestacjami sporu dotyczącego najważniejszych na przełomie XVIII i XIX wieku kategorii ontologicznych, epistemologicznych i estetycznych, takich jak natura, naśladownictwo czy geniusz.

³¹ Por. P. TILlich: *Pytanie o Nieuwarunkowane. Pisma z filozofii religii*. Przeł. J. Zychowicz. Kraków 1994, s. 148.

inny sposób. Jest to sam wymiar głębi rzeczywistości – nie jakaś jedna warstwa obok innych, lecz warstwa fundamentalna, stanowiąca podstawę wszystkich innych, warstwa Samego Bycia [...] czy ostatecznej mocy bycia [...]. Symbole religijne pozwalają ludzkiej duszy doświadczyć tego właśnie wymiaru głębi³².

Biblia, tak jak wszystkie obrzędy, zachowania i artefakty religijne, jest zbiorem symboli religijnych. Dlatego jej powierzchowna lektura budzić może niepokój – i to nie tylko hermeneutów. Kino, które w kontakcie z religią dokonać musi niemożliwego – przetransponować niewidzialne na to, co widzialne – jest medium szczególnie podatnym na jednowymiarowe i stosunkowo płytkie odwołania do sfery *sacrum*, choć historii filmu nieobce są dzieła pod tym względem wybitne. Równocześnie dotychczas powstałe filmy biblijne dowodzą, że literalne i dosłowne odczytanie zawartych w Piśmie Świętym informacji nie sprzyja osiągnięciu głębi, o której wspomina w cytowanym fragmencie Tillich. Ewangelia w wersji pop to bardzo często zbiór frazesów i pretensjonalnych interpretacji.

Uśmiechnięta twarz Chrystusa *Opowieść o Zbawicielu*

Śledząc współczesne ekranizacje Nowego Testamentu, łatwo dojść do wniosku, że niezwykle istotne dla ich twórców wyzwanie stanowi zachowanie wierności Biblii. Wydaje się jednak, że za każdym razem powinność ta jest specyficznie rozumiana. Gibson, pragnąc jak najbardziej rzetelnie i obrazowo ukazać Mękę Pańską, uzupełnił oszczędny przekaz biblijny informacjami zawartymi w pismach jednej z mistyczek. Z kolei twórcy *Opowieści o Zbawicielu* (2003), która realizowana była w tym samym czasie, nie zyskała jednakże takiego rozgłosu (w Polsce trafiła niemal od razu na rynek filmów wideo), postavili na daleko posuniętą wierność literze tekstu, a konkretnie – Ewangelii wg św. Jana.

Zainspirowane przez ewangelickie American Bible Society dzieło ma szczególny charakter. Można powiedzieć, że *Opowieść o Zbawicielu* Philipa Saville'a jest (niemal) dosłowną adaptacją jednej z ksiąg Pisma Świętego. Jego produkcja z pewnością nastroczała przy tym wiele trudności ze względu na charakter Ewangelii wg św. Jana, która stanowi chyba najmniej filmową spośród zawartych w Nowym Testamencie opowieść o życiu i działalności Chrystusa. Jezus w świadectwie św. Jana to przede wszystkim nauczyciel – dokonane przez Niego cuda umieszczono na dalszym planie. Niezwykle dużo miejsca zajmują w tej ewangelii mowy Chrystusa; nie są to przy tym proste i dostosowane do poziomu niewykształconych zwykle słuchaczy przypowieści znane z innych przekazów. Biorąc to pod uwagę, nakręcenie trzygodzinnego filmu odtwarzającego (niemal) słowo

³² Ibidem, s. 140.

w słowo tekst Ewangelii wg św. Jana wydawać by się mogło – z czysto komercyjnych względów – artystycznym samobójstwem.

Opowieść o Zbawicielu nie jest jednak dziełem obliczonym na sukces w hollywoodzkim rozumieniu; jego cele związane są z szeroko pojętą katechizacją. Wierność Biblii objawia się w nim przede wszystkim na płaszczyźnie narracji. W odróżnieniu od większości ekranizacji Nowego Testamentu, film Saville'a – nawet w tych momentach, w których z czysto filmowego punktu widzenia słowo mogłoby zostać całkowicie zastąpione przez obraz (na przykład w opisie pewnych wydarzeń) – zachowuje bowiem w dosłownym brzmieniu fragmenty, w tekście ewangelii wypowiedziane przez samego narratora. Trudno jednoznacznie ocenić tego typu zabieg. Z perspektywy nadrzędnego celu dzieła, czyli możliwie najwierniejszego oddania adaptowanego tekstu, przybliżenia widzowi specyfiki Janowej narracji, jest on z pewnością uzasadniony. Nie zmienia to jednak faktu, że *Opowieść o Zbawicielu* traci przez to wiele z filmowości, przypomina raczej archaiczne żywe obrazy i zbliża się do form artystycznych takich jak teatr i literatura, spod których wpływu kino próbowało się już u swych początków wyzwolić.

Twórcy filmu, którzy tak mocno manifestują chęć dochowania wierności adaptowanemu tekstowi, muszą liczyć się z tym, że zostaną z tej obietnicy rozliczeni. W gruncie rzeczy nie udaje się uniknąć w *Opowieści o Zbawicielu* pewnych dopowiedzeń. Najciekawszym przykładem jest chyba scena, w której Jezus powołuje Natanaela. Święty Jan opisuje to wydarzenie w następujący sposób:

Jezus ujrzał, jak Natanael zbliżał się do Niego, i powiedział o nim: „Patrz, to prawdziwy Izraelita, w którym nie ma podstępu”. Powiedział do Niego Natanael: „Skąd mnie znasz?” Odrzekł mu Jezus: „Widziałem cię, zanim cię zawołał Filip, gdy byłeś pod drzewem figowym”. Odpowiedział mu Natanael: „Rabbi, Ty jesteś Synem Bożym, Ty jesteś Królem Izraela!”.

J 1,47–49³³

Z kontekstu wynika jasno, że Jezus, mówiąc o drzewie figowym, odwołuje się do jakiegoś wydarzenia znanego tylko Natanaelowi i Bogu. Ewangelista nie wyjaśnia jednak, czego mogłoby ono dotyczyć. Tymczasem w filmie, w scenie nawiązującej do tego fragmentu, pojawia się retrospekcja ukazująca Natanaela zakładającego *tefilin* i modlącego się pod drzewem figowym. To nie św. Jan przemawia w tym momencie, lecz *licencia poetica* scenarzysty, Johna Goldsmitha. Podobnych przykładów odstąpienia od litery tekstu znaleźć można w filmie jeszcze kilka. Z pewnością najbardziej kontrowersyjny z nich wiąże się z postacią Marii Magdaleny (Lynsey Baxter), która wraz z Apostołami uczestniczy w Ostatniej Wieczerzy, o czym nie wspomina żaden ewangelista. Trudno wyjaśnić te

³³ Wszystkie cytaty z Pisma Świętego podaję według edycji *Biblia Tysiąclecia*. Przeł. W. BOWSKI et al. Red. K. DYNARSKI. Poznań 1996.

i inne niekonsekwencje. Przyglądając się zresztą uważniej konstrukcji filmu, dojść można do wniosku, że u jej podstaw tkwi jakieś istotne pęknięcie. Wszak widz nieustannie słyszy głos narratora, św. Jana (Christopher Plummer³⁴), co podkreśla fakt, iż przedstawiona opowieść stanowi świadectwo jednego z najbliższych Jezusowi uczniów. Tymczasem w samej diegezie Jan bynajmniej nie jest obserwatorem, gubi się w tłumie Apostołów i uczniów, trudno nawet określić, na czym miałyby polegać specyficzna więź łącząca go z Chrystusem. Wydaje się, że narrator opowieści i jeden z jej bohaterów to w gruncie rzeczy dwie odmiennie postrzegające świat postaci.

Nie sposób uniknąć porównania *Opowieści o Zbawicielu* z *Pasją*, choć wiadomo, że nie ma ono większego sensu – oba filmy są tak od siebie odmienne, zarówno pod względem realizacji, jak i przyświecających im celów. Ciekawe, że choć reprezentują skrajnie różne podejścia do tekstu adaptowanego, oba wpadają, w jakiś sposób, w pułapkę źle (z perspektywy teologicznej) pojętej wierności przekazowi oryginału. Wspomniałam już, że Gibson przekształca opowieść o Męce Pańskiej niemal w film akcji. Jednakże głębia symbolu religijnego umyka także – choć z innych powodów – twórcom *Opowieści o Zbawicielu*. Dosłowne przytaczanie i ilustrowanie (jak się zresztą okazuje, niekonsekwentne) słów Ewangelii trudno uznać za proces głębokiej adaptacji.

Hollywoodzka szopka bożonarodzeniowa *Narodzenie*

O ile w wypadku *Pasji* można mówić o dosłowności i swoistym spłyceniu religijnego symbolu, o tyle do *Narodzenia* bardzo dobrze przystaje opisywane przez Stróżewskiego pojęcie semantycznego przepełnienia, rozumianego jako sytuacja, w której „mnóstwo nagromadzonych przedmiotów znaczących odsyła w różnych, niekiedy wykluczających się kierunkach”³⁵. Przeróżne symbole (choć w tym wypadku należałoby powiedzieć: znaki) związane z tradycją Bożego Narodzenia wtłoczono w film opowiadający o jednej z największych tajemnic chrześcijaństwa. W dziele Hardwicke z łatwością odnaleźć można dobrze znane elementy bożonarodzeniowego uniwersum: jest tu okrutny Herod, jest rzeź Niewiniątek, są Trzej Królowie z obowiązkowymi darami, podążający za równie obowiązkową gwiazdą, jest osiołek, na którym podróżuje ciężarna Maria, jest nawet – w warstwie muzycznej – melodia najśłynniejszej kolędy świata, *Cichej nocy* – wszystko to zaś kulminuje w scenie narodzin, kiedy to kadr – skomponowany na wzór bożonarodzeniowych szopek – ukazuje Marię z Józefem oraz

³⁴ W postać św. Jana w filmie wcielił się Stuart Bunce, jednak na poziomie snutej z perspektywy czasu narracji ewangelista przemawia głosem Christophera Plummera.

³⁵ W. STRÓŻEWSKI: *O możliwości sacrum...*, s. 218–219.

Dziecię w żłobie, w otoczeniu pasterzy, w szopie oświetlonej przez gwiazdę. Ilość nagromadzonych znaków skłania w zasadzie do przyjęcia wniosku, że dzieło Hardwicke to nie tyle film o narodzeniu Chrystusa, ile o Bożym Narodzeniu – obchodzonym co rok święcie.

Effekt nadmiaru uderza szczególnie, kiedy porówna się zawartą w *Narodzeniu* scenę Zwiastowania z analogiczną sekwencją z *Jezusa z Nazaretu* (1977) Franco Zeffirellego. Włoski reżyser świadomie posługuje się poetyką niedopowiedzenia: Maria (Olivia Hussey), prosta dziewczyna z Nazaretu, doświadcza pewnej nocy czegoś niezwykłego. Na czym polega to doświadczenie, dokładnie nie wiadomo. Obserwująca córkę z ukrycia Anna (Régina Bianchi) widzi, że dziewczyna w oświetlonym księżycowym blaskiem pustym pokoju, przerażona i zmieszana, z kimś rozmawia – jej interlokutor pozostaje jednak niewidoczny. Przeżycie Marii jest całkowicie osobiste, niedostępne nikomu innemu. U Hardwicke sytuacja wygląda zupełnie inaczej: młodziotka Maria (Keisha Castle-Hughes) w świetle dnia spotyka w ogrodzie posągowego anioła Gabriela (Alexander Siddig), który zwiastuje jej narodziny Jezusa. Teoretycznie rzecz biorąc, *Narodzenie* bliższe jest biblijnemu opisowi, literze tekstu, nie ma w nim jednak tajemnicy charakterystycznej dla filmu Zeffirellego.

Można powiedzieć, że Bóg objawia się bohaterom dzieła Hardwicke w sposób niezbyt wyszukany – do Zachariasza przemawia tubalnym głosem z wnętrza ciemnej Świątyni, do Józefa (również basem) mówi w snach, do Marii wysyła bardzo materialnego anioła, którego przybycie poprzedzają poryw wiatru i lot gołębic (tradycyjne symbole Ducha Świętego). I znów nie można powiedzieć, że reżyserka ukazuje coś, czego nie ma w Biblii, choć wzbogaca scenę Zwiastowania o znaki, których w przekazie biblijnym brak. Podobnie jednak jak Gibson, nie zwraca ona uwagi na głębię symbolu. Wizja Zeffirellego – jakże oszczędna i mało spektakularna – odsyła do Tajemnicy, do Niewypowiedzianego, na zasadzie, którą w swym szkicu opisuje Stróżewski:

[...] *sacrum* w sztuce wyraża się często poprzez pustkę огоłocenia, przez ascetyzm środków, form, przedmiotów, z których żaden nie jest ważny sam dla siebie, lecz dla czegoś innego, dla czystego sensu, w którego ujawnieniu się wyczerpuje. [...] Niezbędnym warunkiem wyrażenia *sacrum* jest tedy Nic – źródło i zasada wszelkiej inności³⁶.

Kto przemawia do Marii u Zeffirellego? Nikt – nie słyhać przecież nawet jego głosu. Nawiedzenie dokonuje się w niej, w jej osobistym doświadczeniu. Reżyser świadomie nie podejmuje próby wyrażenia Niewyraźnego – nie wprost – wszak czegoś transcendentnego, Innego nie da się sprowadzić do obrazu filmowego. Pozostawia jednak drogowskaz kierujący odbiorcę poza filmową rzeczy-

³⁶ Ibidem, s. 219.

wistość. W *Narodzeniu* wystylizowane kadry przyciągają uwagę w stopniu, który nie pozostawia miejsca na niedopowiedzenie i Tajemnicę – niezbędne atrybuty Niewyraźnego.

I byłby zapewne film Hardwicke odpowiednikiem cepeliowskiej szopki bożonarodzeniowej, gdyby nie pojawiająca się w nim tendencja (znana już z filmu Gibsona) do ukazania bohaterów opowieści jako ludzi osadzonych w konkretnym kontekście historyczno-kulturowym. Tym, na czym koncentruje się Hardwicke, jest bowiem dojrzewanie głównej bohaterki filmu, Marii, do misji powierzonej jej przez Boga. Podobnie zresztą jak Gibson, który dopowiedział wiele szczegółów związanych z Męką Pańską na podstawie wizji Emmerich, tak i twórczyni *Narodzenia* uzupełnia biblijną opowieść o kontekst historyczny. Zagrożenia wynikające ze skolonizowania Palestyny przez Rzymian okazują się jednym z motywów, jakimi kierują się rodzice Marii, oddając jej rękę Józefowi. Z kolei Trzej Mędrcy podążający za gwiazdą przemierzają miasta i miejscowości zamieszkiwane przez przedstawicieli różnych i dość barwnych kultur. Uczonym ze Wschodu powierzona zostaje zresztą przez twórców scenariusza funkcja komiczna, stanowiąca przeciwwagę dla skomplikowanej sytuacji, w jakiej znaleźli się Maria i Józef.

Najważniejszym zagadnieniem dla autorów filmu są perypetie psychologiczne głównych bohaterów: dylematy Marii, która – choć szanuje Józefa – wzdryga się przed małżeństwem narzuconym przez rodziców, wątpliwości jej narzeczonego, stopniowe uświadamianie sobie misji, która przypadła im w udziale. Nie sposób nie zauważyć, że przy takim podejściu do przekazu biblijnego akcent, który w dziele religijnym powinien – wydawałoby się – padać na kwestie związane bezpośrednio z *sacrum*, przesunięty zostaje na sferę doświadczeń psychologicznych i społecznych. Tym samym, podobnie jak w *Pasji*, hollywoodzkie schematy fabularne (w tym wypadku dochodzi do głosu przede wszystkim schemat filmu drogi) wypierają sferę Tajemnicy, owego Nic, tak istotnego w mówieniu o *sacrum*.

Powyższych uwag nie należy traktować jako krytyki filmów Gibsona czy Hardwicke. Zależy mi jedynie na wskazaniu istotnego zjawiska dotyczącego współczesnej recepcji Ewangelii: religijność chrześcijańska, rozumiana jako jedna z najbardziej trwałych form duchowości opartej na tradycji, nie doczekała się w ostatnich dwóch dziesięcioleciach pogłębionej filmowej adaptacji świętego tekstu. *Pasja* i *Narodzenie* odwołują się do zbioru znaków i konwencji tak bardzo utrwalonych w kulturze, że aż trywialnych, sprowadzając świętą opowieść do konstrukcyjnych schematów hollywoodzkich filmów psychologicznych lub sensacyjnych. Z kolei z założenia wierna literze Ewangelii wg św. Jana aż do granic prostego powielenia *Opowieść o Zbawicielu* Philipa Saville'a nie przynosi głębszej interpretacji tekstu Nowego Testamentu, przez co jej wartość artystyczna jest stosunkowo niewielka.

Można powiedzieć, że większość dotychczasowych adaptacji Biblii operowała uproszczeniami, oddawała bardziej literę niż ducha tekstu. Niemniej jednak od czasu do czasu pojawiały się dzieła pokroju *Ostatniego kuszenia Chrystusa* czy – nawet – *Jezusa z Nazaretu* Franco Zeffirellego. Być może kino najnowsze czeka na autorski film biblijny, który zamiast dyskusji o antysemityzmie, przemocy w kinie i historycznych świadectwach wywoła refleksję nad tym, jak teksty święte można czytać i jak wpływają one na życie człowieka współczesnego.

Współczesne filmy hagiograficzne

Film hagiograficzny, z oczywistych względów uznawany za podgatunek filmu religijnego, rzadko doczeka się osobnych ujęć, omówienia w monografii czy artykule³⁷. Niemniej jednak utwory tego typu są niemal tak samo popularne jak opisane wcześniej filmy biblijne, choć może ich historia jest nieco mniej bogata. Do arcydzieł tego podgatunku zalicza się powszechnie filmy takie jak *Franciszek, kuglarz Boży* (1949) Roberta Rosselliniego czy *Brat Słońce, Siostra Księżyc* (1972) Franca Zeffirellego.

Podobnie jak filmy biblijne, współczesne filmy hagiograficzne powstają głównie na zlecenie lub we współpracy ze stacjami telewizyjnymi. Z pewnością motywowane jest to węższą grupą potencjalnych odbiorców – o ile adaptacje fragmentów Biblii oglądane są przez ogół wyznawców chrześcijaństwa, o tyle filmy hagiograficzne największą popularnością cieszą się wśród katolików. W odróżnieniu jednak od filmu biblijnego, który w najnowszych realizacjach powraca do swego klasycznego modelu z epoki gigantów, film hagiograficzny ewoluuje w zupełnie nowym kierunku.

Już sama nazwa „film hagiograficzny” konotuje związki z żywotopisarstwem. Mowa tutaj oczywiście o pisarstwie specyficznym, bo wizualnym. Niemniej jednak nazwa ta wydaje się szczególnie trafna – i chodzi tu o coś więcej niż to, że filmy hagiograficzne, podobnie jak żywoty, opowiadają o dziejach i dziełach wybranych świętych.

Współczesny badacz literatury hagiograficznej dowodzi, że już od swego zarania chrześcijańskie żywoty świętych składają się z trzech części:

- 1) prologu, który był mniej lub bardziej rozwinięty pod względem retorycznym; 2) rozdziałów poświęconych wątkowi historyczno-biograficznemu. Naj-

³⁷ Najlepiej świadczy o tym fakt, iż zarówno *Encyklopedia kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, jak i *Światowa encyklopedia filmu religijnego* pod redakcją ks. Marka Lisa oraz Adama Garbicza nie podają definicji tego zjawiska.

pierw opisywano pochodzenie świętego, później kładziono akcent na czyny, którym na ogół towarzyszyły cuda; 3) zakończenia³⁸.

W porównaniu z powstałymi w pierwszych wiekach naszej ery tekstami, średniowieczne żywoty wzbogaciły się o wartość, która utrzymuje się po czasy współczesne: literatura hagiograficzna, „obok podstawowej funkcji – opisywania świętości i życia świętych, spełniała również funkcję literatury beletrystycznej i rozrywkowej”³⁹. Choć popularne literackie ujęcia żywotów świętych pojawiają się i dziś, z pewnością nie mają one takiej siły oddziaływania jak filmy hagiograficzne, które przejęły ich rozrywkowe i propagatorskie funkcje. Jak się okaże w dalszej części tego rozdziału, filmy te na ogół nie tylko zachowują trójdzielną kompozycję żywotów, lecz także nie wykraczają poza popularne ujęcie kwestii świętości.

Chociaż na początku XXI wieku powstało kilka (głównie telewizyjnych) koprodukcji poświęconych postaciom świętych (*Święty Paweł* Roberta Younga, 2000; *Święty Piotr* Giulia Basy, 2005; *Święty Tomasz* Raffaele Mertesa, 2001; *Święty Franciszek z Asyżu* Michele Soavi, 2001), największy rozgłos zyskały dzieła związane z postaciami Jana Pawła II oraz Matki Teresy z Kalkuty, których procesy kanonizacyjne są w toku. Ulubionymi świętymi kinematografii światowej zawsze były, jak łatwo stwierdzić, postaci, których życiorysy obfitowały w dramatyczne zwroty i barwne (a przez to „filmowe”) wydarzenia. W związku z tym św. Piotr i Paweł, „ekologiczny” św. Franciszek z Asyżu, czy do dziś kontrowersyjna Joanna d’Arc gościli na ekranach zdecydowanie częściej niż na przykład św. Augustyn czy św. Tomasz z Akwinu. Obserwowane współcześnie zainteresowanie filmowej hagiografii wybitnymi postaciami Kościoła, które formalnie jeszcze nie zostały – ale ogół świata chrześcijańskiego spodziewa się, że będą – wyniesione na ołtarze, interpretować można na kilka sposobów.

Czym różnią się Jan Paweł II i Matka Teresa z Kalkuty od chociażby św. Augustyna lub nawet św. Franciszka? Odpowiedzi na to pytanie szukać należy nie na płaszczyźnie religii czy teologii, lecz mediów. Matka Teresa własnoręcznie opatrująca rany trędowatych, Jan Paweł II przytulający afrykańskie niemowlę – to obrazy, które za sprawą telewizji wielokrotnie obieżyły świat. Każda pielgrzymka Jana Pawła II, niemal każde zainicjowane przez niego wydarzenie (takie jak np. Światowy Dzień Młodzieży) odbywały się na oczach milionów widzów z całego świata. W mniejszym stopniu dotyczyło to Matki Teresy z Kalkuty, ale i jej działalność – zwłaszcza po otrzymaniu przez nią Pokojowej Nagrody Nobla – była uważnie śledzona przez media. Co więcej, kręcąc na początku lat osiemdziesiątych film *Z dalekiego kraju*, Krzysztof Zanussi utorował drogę utworom, które przed pontyfikatem Jana Pawła II nie miały w zasadzie racji bytu: po raz

³⁸ I. WERBIŃSKI: *Problemy i zadania współczesnej hagiologii*. Toruń 2004, s. 159–160.

³⁹ Ibidem, s. 166.

pierwszy życie współcześnie żyjącego i działającego papieża zostało przedstawione w ramach filmu fabularnego. Matka Teresa z Kalkuty i Jan Paweł II stanowiąc będą z pewnością w przyszłości idealne reprezentacje świętych medialnych – takich, których wizerunek utrwalany i rozpowszechniany był przez współczesne środki przekazu jeszcze za ich życia w skali tak ogromnej, że ich legenda tworzyła się niemal na bieżąco, z każdym nowym wydarzeniem i publiczną wypowiedzią⁴⁰.

Matka Teresa z Kalkuty i Jan Paweł II to jednak nie tylko święci medialni, lecz także święci społeczni. Bo zainteresowanie mediów tymi dwiema postaciami łączyło się oczywiście z ogromnym zasięgiem i znaczeniem ich działalności: charytatywnej w wypadku Matki Teresy i społeczno-politycznej Jana Pawła II. O ile pierwsza postać stała się współczesnym symbolem bezinteresownej miłości i poświęcenia, o tyle druga urosła do rangi ikony pokojowego pogromcy komunizmu oraz wyjścia Watykanu do rozproszonych po całym świecie wiernych. Większość filmów poświęconych Karolowi Wojtyłce sporo miejsca pozostawia jego działalności na rzecz szeroko rozumianego dialogu z przedstawicielami innych wyznań, kultur, rozmaitych opcji politycznych. I chociaż jego świętości nie można oczywiście sprowadzać do pełnienia roli aktywnego dyplomaty, jego filmowy wizerunek – podobnie jak Matki Teresy – opiera się głównie na cnotach społecznych, z pomniejszeniem, a często jedynie zasygnalizowaniem, religijnych. Warto przyrzeć się bliżej temu specyficznemu, na wskroś współczesnemu, budowaniu filmowego obrazu potencjalnego świętego.

Przepis na film hagiograficzny

Dzisiejsze filmy hagiograficzne na ogół powielają trzyczęściową kompozycję tradycyjnych żywotów świętych. Najłatwiej zaobserwować to na przykładzie dzieł związanych z postacią Jana Pawła II, jako że ich znaczna ilość pozwala na wysnucie bardziej ogólnych wniosków. Charakterystyczne wydaje się przy tym to, że w poszczególnych momentach takich filmowych żywotów bardzo często pojawiają się podobne albo identyczne motywy. I tak na przykład w fazie początkowej – swoistym wstępie – mieszczą się zwykle obrazy związane z najbardziej dramatycznymi lub stanowiącymi punkt zwrotny chwilami pontyfikatu Jana Pawła II, takimi jak zamach na jego życie (*Jan Paweł II, Karol Wojtyła – tajemnice papieża*) lub śmierć (*Karol. Papież, który pozostał człowiekiem, Świadectwo*). W prologu filmu *Karol. Człowiek, który został papieżem* akcent położono na wy-

⁴⁰ W ramach uzupełnienia warto dodać, że na wielką rolę mediów w pontyfikacie Jana Pawła II zwracają uwagę autorzy książki *Świadectwo*, kardynał Stanisław Dziwisz oraz Gian Franco SVIDERCOSCHI. Przedstawiony przez nich obraz ukazuje Jana Pawła II świadomie wykorzystującego media w procesie ewangelizacyjnym jako narzędzie dotarcia do szerokich rzesz wiernych. *Idem: Świadectwo*. Przeł. M. WOLIŃSKA-RIEDI. Warszawa 2007, s. 90.

buch II wojny światowej. Zabieg ten ma oczywiście istotne znaczenie: od samego początku postać Karola Wojtyły ukazana jest w powiązaniu z katolicyzmem (pierwszą sekwencję nakręcono w dzwonnicy kościoła) i polskością (akcja rozpoczyna się w dramatycznym dla narodu momencie). Wkrótce do tych dwóch sfer dołącza kolejna: nauka (bohater jest świadkiem wydarzeń, które rozegrały się na Uniwersytecie Jagiellońskim po rozpoczęciu niemieckiej okupacji). Trzy obszary działalności Karola Wojtyły – duchownego, Polaka-patrioty i myśliciela – akcentowane będą naprzemiennie w dalszym toku filmu oraz w drugiej części dyptyku. Z kolei w filmie *Jan Paweł II. Nie lękajcie się* rolę prologu pełnią obrazy – przez wielu uznanej za wydarzenie symboliczne – pielgrzymki papieża do Jerozolimy w 2000 roku.

Nieco inaczej rzecz ma się z postacią Matki Teresy z Kalkuty. Najbardziej wiadać to w prologu filmu Fabrizia Costy: kamera ukazuje jedną z biednych dzielnic Kalkuty; pośrodku niewielkiej grupy ludzi, na ziemi pokrytej piachem siedzi młoda kobieta z wychudzonym niemowlęciem. Nagle z tłumu wyłania się Matka Teresa (Olivia Hussey) w charakterystycznym jasnym habicie. Podchodzi do kobiety, przykłada przy niej i pełnym zrozumienia i z troską wzrokiem spogląda na jej dziecko. Na twarzy młodej matki pojawia się promienny uśmiech. Pomijając niskie walory artystyczne tego fragmentu, warto zauważyć, że ta krótka sekwencja stanowi syntezę popularnych wizerunków bohaterki filmu. Wszak Matka Teresa, założycielka Zgromadzenia Misjonarek Miłości, kojarzona jest głównie z wartościami takimi jak wrażliwość na ludzką niedolę, troska o słabych, samotnych, chorych i pozbawionych opieki, dostrzeganie bliźniego w twarzach poniżonych. Uogólniając, można zatem powiedzieć, że za każdym razem w początkowych scenach współczesnych filmów hagiograficznych pojawiają się albo nawiązania do wydarzeń o wysokim ładunku emocjonalnym czy takich, które na tle całej działalności bohatera wydawały się najbardziej dramatyczne, albo obrazy stanowiące rodzaj metaforycznego podsumowania najważniejszych wartości przez niego kultywowanych.

Po tego typu wstępie, który z reguły służyć ma zasygnalizowaniu szczególnego charakteru działalności bohatera, następuje szereg retrospekcji ukazujących jego drogę życiową. W *Matce Teresie* Costy przedstawione zostają losy przyszłej błogosławionej, poczynawszy od jej dzieciństwa w Macedonii aż po śmierć w 1997 roku. Z kolei w filmie Kevina Connora *Matka Teresa – w imię Dzieci Bożych* akcent pada na działalność błogosławionej od momentu opuszczenia przez nią klasztoru loretańskich i rozpoczęcia pracy w Kalkucie.

Dobór elementów, które składają się na część drugą, czyli wątek historyczno-biograficzny, w dziełach poświęconych postaci polskiego papieża jest podobny we wszystkich filmach. Najczęściej podkreśla się takie motywy z biografii Jana Pawła II, jak: silna więź z rodzicami (w *Karolu...* z ojcem, w *Janie Pawle II. Nie lękajcie się* z matką, w *Świadectwie* z obojgiem rodziców), wrażenie, jakie wywarły na młodym i wrażliwym studencie okrucieństwa II wojny światowej,

otwarty (zwłaszcza na młodych ludzi) charakter jego duszpasterstwa, walka o sprawę Kościoła i wiernych w trudnych latach komunizmu, przełomowy charakter konklawe z 1978 roku, zamach na życie papieża, długoletnia choroba i wreszcie śmierć. Charakterystyka pontyfikatu koncentruje się głównie na wątkach związanych z licznymi pielgrzymkami (w tym do Polski), ekumenizmem, otwarciem Kościoła na problemy współczesności oraz kierowaniem przesłania do młodego pokolenia.

O czym mówi papież z ekranu? Przede wszystkim o wolności, miłości, dialogu, odpowiedzialności za dobro narodu, poszanowaniu godności drugiego człowieka. Niezbyt często cytowane są budzące kontrowersje poglądy Jana Pawła II na sprawy aborcji czy eutanazji (nieco więcej miejsca temu wątkowi poświęcili twórcy drugiej części dyptyku *Karol...*), przemilczany lub tylko zasygnalizowany został jego dorobek *stricte* intelektualny: filozoficzny, teologiczny, literacki, choć co pewien czas ukazuje się papieża-Polaka jako erudytę i poliglotę.

Na takim mniej więcej korpusie wydarzeń i faktów nadbudowano określone znaczenia i wartości emocjonalne. Niektóre z filmów nabierają przez to zabarwienia niemal melodramatycznego, tak jak *Jan Paweł II. Nie lękajcie się*, w którym – oprócz licznych błędów między innymi w chronologii wydarzeń – pojawiają się wątki mało przekonujące, takie jak nieszczęśliwa miłość. Inne z kolei – tak jak *Karol Wojtyła – tajemnice papieża* – przybierają raczej postać dramatu politycznego.

Nie ustrzegli się taniego emocjonalizmu twórcy dyptyku *Karol...*, choć z pewnością bohater ich dzieła jest postacią bardziej złożoną niż papież z filmu Jeffa Blecknera. Owa emocjonalność zasadza się na kilku prostych chwytach, na przykład na ostrym skonstrastowaniu postaw dobrych i złych. Bezwzględnie dobrym (Karolowi, jego przyjaciółom, ojcu, bohaterskiemu księdzu, walecznym robotnikom itd.) przeciwstawiono bezwzględnie złych (Hans Frank, ubecy). Nie ma żadnego pomiędzy. Jeśli jakiś bohater znalazł się po niewłaściwej stronie (a pojawiają się tutaj postaci tak zwanego dobrego Niemca oraz nawróconego ubeka), to w odpowiednim czasie przejść musi na stronę dobra i okupić swoje winy oczyszczającym cierpieniem (Niemiec zostaje rozstrzelany, były ubek jest więziony i katowany przez komunistów). Świat *Karola...* jest czarno-biały, nie ma w nim miejsca na wątpliwości, są tylko gwałtowne rozterki, które powodują, że niemal natychmiast przeskakuje się barykadę. Oczywiście jest przy tym, że dobro, wiara i miłość dają siłę do przetrwania najcięższych prób, podczas gdy zło prowadzi do szaleństwa i dewiacji lub śmierci.

Dobro przy tym – na zasadzie niemal ewangelicznej – łączy się z niezasłużonym cierpieniem, które jednak umacnia wiarę. Dwukrotnie powraca w filmie motyw niewinnej ofiary: podczas kampanii wrześniowej Karol widzi śmierć chłopca, z którym zaprzyjaźnił się po opuszczeniu Krakowa, z kolei w trakcie jednej z manifestacji robotniczych przyjaciół bohatera z czasów okupacji jest świadkiem zabicia przez komunistów małoletniego syna jego ukochanej. W tym

kontekście nie wydają się bezzasadne spostrzeżenia Konrada J. Zarębskiego, który w recenzji pierwszej części dyptyku zarzucał twórcom *Karola...* prędkie i nieprzemyślane postawienie znaku równości między czasami okupacji niemieckiej i PRL-u⁴¹. Wizja polskich dziejów, rzecz jasna, uległa w filmie uproszczeniu, zresztą jego twórcom nie chodziło o wdawanie się w historyczne niuanse, a o zaakcentowanie przemocy i zła, jakie rodzą wszelkie totalitaryzmy. Na takim powierzchownie zarysowanym i zniekształconym tle historycznym wszelkie dramatyczne wydarzenia (takie jak śmierć dziecka) nabierają zdecydowanie większej wartości emocjonalnej i symbolicznego znaczenia. Podobnymi zresztą uproszczeniami i czarno-białą skalą wartości operują często tradycyjne żywoty świętych.

Oprócz cierpienia niezawinionego pojawia się w dzisiejszych filmach o papieżu motyw cierpienia stanowiącego nieodłączną część ludzkiej egzystencji. W zasadzie we wszystkich wymienionych utworach wyeksponowano wątki zamachu na życie Jana Pawła II oraz jego długoletniej choroby. Motyw to bardzo dobrze znany z żywotów świętych, które przypisują bohaterom wszelkie cnoty duchowe, jednocześnie uwypuklając doznawane przez nich cielesne udręki lub wyrzeczenia.

Integralną część tradycyjnych żywotów stanowiło opisanie cudów dokonanych przez lub za wstawiennictwem świętych. Problem ten wydaje się ciekawy w kontekście współczesnych filmów o Janie Pawle II. W zasadzie tylko w dyptyku *Karol...* i w *Świadectwie* mowa jest o cudach w tradycyjnym, katolickim rozumieniu tego słowa. W pierwszym z nich poruszono wszak wątek jednej z przyjaciółek głównego bohatera, uzdrowionej z raka dzięki modlitwie Wojtyły oraz świętego ojca Pio, w drugim z kolei kardynał Stanisław Dziwisz wspomina o wypędzeniu nieczystego ducha z młodej kobiety, dodając, że wielokrotnie był świadkiem rozmaitych cudów dokonanych przez papieża. Na ogół reżyserzy niechętnie mówią o tym aspekcie świętości polskiego papieża. W związku z charakterem działalności Jana Pawła II akcentuje się przede wszystkim cuda innego typu: upadek komunizmu, sukces idei Światowych Dni Młodzieży, symboliczne pojednanie chrześcijańsko-żydowskie, ekumenizm. Podobnie postępują twórcy filmów dotyczących Matki Teresy z Kalkuty. Cudem wydaje się sam fakt, iż przedsięwzięcie zorganizowane przez jedną zakonnicę przetrwało, odniosło sukces i przyniosło pomoc ogromnej liczbie potrzebujących. W telewizyjnej produkcji *Matka Teresa* Fabrizia Costy wspomina się co prawda o mistycznym aspekcie posłannictwa bohaterki, jednak aluzje te stanowią margines w perspektywie społecznej doniosłości jej działań.

Ostatnia część filmowej opowieści o świętym przybiera zwykle formę równie symboliczną i podsumowującą, co prolog. Co pewien czas stosowana jest rama

⁴¹ Por. K.J. ZARĘBSKI: *Karol – człowiek, który został papieżem*. „Kino” 2005, nr 7–8, s. 58–59.

kompozycyjna spajająca te dwa elementy narracji: na przykład druga część dyptyku *Karol...*, podobnie jak *Świadectwo* Pawła Pitera, rozpoczyna się i kończy obrazami związanymi ze śmiercią i pogrzebem Jana Pawła II. Motyw śmierci wieńczącej godnie przeżyte i bogate duchowo istnienie pojawia się też w zakończeniu *Matki Teresy* Costy. Kamera, która w ostatnich chwilach filmu (i życia bohaterki) przyjmuje punkt widzenia spoczywającej na łożu śmierci zakonniczki, przesuwając się ponad głową pochylającego się nad umierającą lekarza i rozpoczyna wędrówkę po jednym z założonych przez Matkę Teresę ośrodków, co stanowi nad wyraz oczywisty sygnał: choć bohaterka umiera, jej dzieło przetrwa, dopóki będą znajdować się chętni, by je kontynuować. Syntetyczny i podsumowujący charakter ma także zakończenie *Jana Pawła II*, w którym obok zdjęć dokumentalnych z mszy pogrzebowej oraz fragmentów testamentu papieża-Polaka pojawiają się reminiscencje ważniejszych wydarzeń jego życia i pontyfikatu. Podobnym rozwiązaniem posłużyli się również twórcy filmu *Jan Paweł II. Nie lękajcie się* – po dokumentalnych zdjęciach z pogrzebu ukazana zostaje postać kardynała Stanisława Dziwisza pakującego do niewielkiej walizki kilka pamiątek i osobistych rzeczy zmarłego, a następnie szereg reminiscencji przypomina ważniejsze fragmenty biografii papieża – począwszy od ostatnich chwil życia, skończywszy na symbolicznym kadrze ukazującym małego Karola tulącego się do piersi matki.

Ekranowy wizerunek świętego tworzony jest według prostego przepisu. Wydaje się, że wystarczy wybrać z biografii bohatera elementy najbardziej dramatyczne, a zarazem jednoznaczne pod względem wymowy moralnej, dodać nieco (lub sporo) melodramatyczności, odwołać się do nieskomplikowanych emocji widza (takich jak szacunek dla więzi rodzinnych, współczucie, podziw dla heroizmu), ewentualnie – dla większej wiarygodności – posłużyć się co pewien czas zdjęciami archiwalnymi, wszystko to połączyć w spójną narrację z wyraźnie wyodrębnionym prologiem i podsumowującym zakończeniem – i film gotowy. Pod względem formalnym, jak również fabularnym, dzieła te wypadają raczej skromnie. Sporo w nich religijnego kiczu (w *Karolu...* kamera ukazuje w pewnym momencie papieża w hieratycznej pozie, przemawiającego do tłumu na tle błękitnego nieba, co natychmiast kojarzy się z estetyką religijnych obrazków), nie brak uproszczeń i naiwnych rozwiązań. Dostosowanie filmów do poziomu odbiorczego szerokich rzesz widzów oraz selektywny, nakierowany na wątki szczególnie emocjonujące, dobór materiału historyczno-biograficznego świadczą równocześnie o tym, iż owe filmowe żywoty, oprócz prezentowania wybitnych postaci Kościoła, pełnić mają z założenia jeszcze jedną rolę charakterystyczną dla żywotów świętych: zapewniać odbiorcom rozrywkę.

Zbyt surowe ocenianie filmów pokroju *Karola...* mija się jednak z celem. Wszak dzieła takie z założenia stanowią produkt dostosowany do potrzeb widza masowego. Przecież tradycyjne, popularne żywoty świętych także nie były traktowane jako szczytowe osiągnięcia literackie. Z pewnością słuszność ma Kon-

rad J. Zarębski, który w zakończeniu recenzji pierwszej części dyptyku Battiatto stwierdza:

Karol – człowiek, który został papieżem Giacomo Battiatto jest filmem zrealizowanym w określonej konwencji, adresowanym do określonego widza i realizującym określone założenia. Jest wydarzeniem – bardziej społecznym niż artystycznym. Inna sprawa, czy doczekamy się filmu, który potrafiłby nakreślić fenomen postaci Jana Pawła II w sposób łączący walory duchowe, intelektualne i artystyczne? Ocena Historii i jej najwybitniejszych nawet animatorów wymaga dystansu i twórczego geniuszu. Jeśli więc taki film powstanie, to nieprędko⁴².

Nie sposób nie zwrócić uwagi na fakt, że takie ambitne próby co pewien czas się pojawiają – *Tryptyk rzymski* Marka Luzara (2007), bezpretensjonalna i oryginalna adaptacja ostatniego tomiku poezji Jana Pawła II, jest tego najlepszym dowodem. Jako film animowany, wyprodukowany w Polsce i w żaden sposób niemieszczący się w ramach ściśle pojmowanego filmu hagiograficznego, dzieło to musi pozostać poza głównym nurtem problemów poruszanych w tej książce. Warto jednak wspomnieć, że *Tryptyk rzymski* łączy w sobie pierwiastki, o które upominają się przy okazji filmów o papieżu-Polaku krytycy: autorskie spojrzenie na myśl (teologiczną, filozoficzną i literacką) Karola Wojtyły, dopełnione wyrazistymi aluzjami do fenomenu jego pontyfikatu oraz zdecydowanie bardziej wyrafinowane niż w komercyjnych filmach religijnych środki ewokowania *sacrum*, takie jak odwołania do głębokich symboli, umiejętne operowanie muzyką, przestrzeniami niedopowiedzenia, zawieszenia, pustki i tajemnicy. Nie zmienia to oczywiście faktu, że próby takie należą wciąż jeszcze do zjawisk marginalnych.

Wypada w tym miejscu zastanowić się nad bez wątpienia ambitnym przedsięwzięciem, jakiego podjęli się twórcy adaptacji książki kardynała Dziwisza i Svidercoschiego. *Świadectwo* Pawła Pitery to specyficzny film hagiograficzny – nie jest bowiem dziełem fabularnym, lecz filmem dokumentalnym, w którym wykorzystano liczne zdjęcia archiwalne, przede wszystkim z pielgrzymek Jana Pawła II. Dzieło powiela schemat filmu hagiograficznego, o którym była już mowa: znajdziemy tu i wyrazisty prolog (sceny pogrzebu Jana Pawła II, w których zdjęcia archiwalne przeplatane są symbolicznym ujęciem przedstawiającym opadającą wolno zieloną gałązkę), i opowieść o życiu oraz dziełach papieża (ukazaną, podobnie jak w książce, w formie dwóch narracji – w tym przypadku kardynała Dziwisza i uzupełniającego jego wypowiedź o niezbędne konteksty historyczne Michaela Yorka), i zakończenie, w którym po raz kolejny powracają obrazy z pogrzebu. Twórcom filmu nie udało się też uniknąć religijnego kiczu (niektóre kadry komponowane są przy wykorzystaniu trywialnej symboliki wia-

⁴² Ibidem, s. 59.

tru, światła i cienia, bieli i czerwieni) i taniego emocjonalizmu (ciągle powracający motyw dłoni Jana Pawła II dotykającej wyciąganych ku niemu rąk wiernych, pielgrzymów, dzieci).

Nową w kontekście poprzednich dokonań wartością jest w przypadku filmu Pitery osobista perspektywa, z jakiej oglądane są dzieje polskiego papieża. Podstawą dla twórców *Świadectwa* są bowiem wspomnienia współpracownika Jana Pawła II, kardynała Stanisława Dziwisza, człowieka, który przez wiele lat nie odstępował Karola Wojtyły nawet na krok. Chociaż w dziele pojawiają się wątki doskonale znane z innych filmów i opracowań, jego twórcy ewidentnie próbują wykorzystać aurę autentyczności wiążącą się z faktem, że narratorem opowieści jest bezpośredni świadek większości z przedstawionych wydarzeń.

Szansa ta nie została w pełni wykorzystana. Kardynał Dziwisz w dziele Pitery rzeczywiście daje świadectwo, ale jest to świadectwo wpisane w hieratyczną perspektywę i odgórne kanony filmu hagiograficznego. Zdecydowanie lepiej (choć i tutaj nie uniknięto patosu) prezentuje się pod tym względem książka, w której kardynał Dziwisz opowiedział nie tylko o poszczególnych etapach życia i pontyfikatu Jana Pawła II, lecz także o własnych uczuciach i przemyśleniach z nimi związanych. Mówiąc najogólniej, o ile w książkowym *Świadectwie* kardynał Dziwisz jest jednym z bohaterów narracji, o tyle w dziele filmowym w zasadzie przypada mu rola tylko świadka. Różnica wydawać się może subtelna (wszak w obu tekstach pojawiają się właściwie te same wątki, przytaczane są podobne anegdoty), a jednak staje się kluczowa. Czytając *Świadectwo*, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że kardynał Dziwisz i Gian Franco Svidercoschi dążą do zaprezentowania wizerunku świętego, który przy całej sile swojej duchowości pozostał głęboko ludzki. Temu samemu mają służyć przywoływane w filmie Pitery anegdoty związane z zamiłowaniem Jana Pawła II do kawy, słodczy, górskich wycieczek itd. Cóż jednak może bardziej służyć charakteryzowaniu „ludzkiego” wymiaru świętości niż opisanie jej właśnie w kontekście codziennych relacji międzyludzkich, takich jak przyjaźń, przywiązanie, wzajemne zrozumienie i sympatia? *Świadectwo* Pitery na ogół (z drobnymi wyjątkami) zagłusza ten głęboko osobisty wymiar relacji Jana Pawła II i kardynała Dziwisza, koncentrując się na kwestiach, jeśli można tak powiedzieć, w skali makro (historia, polityka, społeczeństwo) i tym samym wpada w pułapkę schematyczności kina religijnego głównego nurtu.

Wracając do zagadnienia współczesnych filmów hagiograficznych, należy jednak zauważyć, że nie wyczerpuje się ono w modelu reprezentowanym przez omówione dzieła. Niekiedy bowiem podejmowane są także próby mniej komercyjnego, bardziej autorskiego spojrzenia na kwestię świętości. Jednym z najciekawszych tego typu obrazów ostatniego dwudziestolecia jest z pewnością *Siódmy pokój* Márty Mészáros (1995).

W drodze ze św. Teresą *Siódmy pokój*

Przedstawiła mi się dusza nasza jako twierdza cała z jednego diamentu albo na wskroś przejrzystego kryształu [...]. Zważmy teraz, że twierdza ta ma wiele różnych mieszkań, jedno na górze, drugie na dole, jedno po bokach, drugie we wnętrzu gmachu, a w samym pośrodku tych mieszkań jest jedno najważniejsze, w którym zachodzą najbardziej tajemne rzeczy pomiędzy Bogiem a duszą⁴³.

Siódmy pokój to film o wędrowce. Podróż ta ma jednak charakter szczególny. Bohaterka filmu, Edith Stein, pokonuje kolejne odcinki drogi wyznaczonej przez powołanie: w wieku trzydziestu jeden lat przyjmuje chrzest, w kilkanaście lat później, po dojściu Hitlera do władzy, jako Żydówka z pochodzenia zostaje pozbawiona możliwości prowadzenia działalności naukowej, wstępuje do klasztoru karmelitanek, a w 1942 roku zostaje, wraz ze swą siostrą Rosą, zgładzona w obozie koncentracyjnym w Auschwitz. W wymiarze egzystencjalnym droga, którą przebywa Stein, wiedzie do osamotnienia, upadku i śmierci. W wymiarze duchowym – wprost przeciwnie – jest ścieżką doskonalenia duchowego, drogą do świętości, a także – w kontekście powracających echem tez św. Teresy – do samopoznania, zrozumienia siebie jako istoty obdarzonej nie tylko ciałem, lecz także duszą.

Podobnie jak większość filmów hagiograficznych, *Siódmy pokój* ukazuje kilka najbardziej dramatycznych i kluczowych momentów biografii Stein. Punkt wyjścia stanowi otrzymany przez nią w 1920 roku chrzest, punkt końcowy – śmierć w obozie koncentracyjnym. Jednak w odróżnieniu od tradycyjnych filmów hagiograficznych, w dziele Mészáros występują czynniki zaburzające i komplikujące narrację. Bardzo widoczne jest to w rozpoczęciu filmu, poprzedzonym krótką informacją biograficzną o Edith Stein i zastrzeżeniem, że przedstawione w *Siódmym pokoju* wydarzenia są zaledwie jedną z wielu możliwych interpretacji jej myśli, życia i śmierci. Pierwsze ujęcie ukazuje jadący przez zimowy krajobraz pociąg, kolejne – twarz zakonniczki o uważnym spojrzeniu wyłaniającą się z ciemności, trzecie – postać odzianą w habit (ale bez kornetu) kobiety idącej alejką między barakami obozu koncentracyjnego; w pewnej chwili sylwetka zakonniczki znika, niejako rozplywa się w powietrzu – przez moment słychać jedynie jej kroki. Zaraz potem pojawiają się obrazy z ceremonii chrztu. W chwili, gdy kapłan nadaje Edith Stein nowe imiona (Teresa Jadwiga), kamera ukazuje jej klęczącą, pogrążoną w modlitwie postać, a następnie przemieszcza się w stronę szeroko otwartych drzwi, za którymi dostrzec można sylwetkę odwróconej tyłem zakonniczki.

⁴³ ŚW. TERESA OD JEZUSA: *Twierdza wewnętrzna*. W: EADEM: *Dzieła*. T. 2. Przeł. H.P. Kosowski. Kraków 1987, s. 224–225.

Ten poetycki prolog w istotny sposób kondensuje czas w filmie: na płaszczyźnie duchowej najważniejsze wydarzenia życia Stein wydają się współobecne, istnieją w jakimś symbolicznym (bez)czasie. Na co patrzy wynurzająca się z ciemności twarz bohaterki? Na swe przeznaczenie, na czekającą ją śmierć? Czy zakonnica stojąca za drzwiami kościoła, w którym Edith przyjmuje chrzest, nie jest symbolem jej przyszłych losów? Czy tą zakonnicą nie jest przypadkiem sama Stein? Z pewnością pierwsze kadry filmu nie stanowią tylko zapowiedzi kolejnych wydarzeń – są w jakiś sposób tajemnicze, a ich pełne zrozumienie umyka nawet po obejrzeniu całego dzieła. Co więcej, powracają niczym echo, wpłatają się w narrację, nadają jej istotną nadwyżkę znaczeniową, nabierają sensu symbolicznego. Motyw pociągu zbliżającego się do oświęcimskiej bramy symbolizuje podążanie bohaterki do konkretnego celu, a ujęcie jej twarzy wyłaniającej się z ciemności można odczytywać jako osiągnięcie stanu samopoznania. Podobnych ujęć znajdziemy w filmie sporo: na krótko przed złożeniem przez Edith ślubów wieczystych pojawiają się kadry prezentujące jej nagą, skuloną postać przyciśniętą do ściany pustego baraku, a następnie szereg bram zamykających się (w wypadku klasztoru) i otwierających (brama na stacji w Oświęcimiu). Za każdym razem trudno z całą pewnością określić, czy takie rozbijające tok narracji obrazy są wspomnieniami, antycypacjami czy wizjami. Wydaje się jednak, że wprowadzono je przede wszystkim po to, by ukazać losy Stein na innym niż historyczno-biograficzne tle. Poddane symbolizacji i pewnego typu uschematyzowaniu motywy obrazujące istotne momenty z życia Stein, odczytane bowiem być mogą w kategoriach bliskich, przyświecających całemu filmowi, myśli św. Teresy od Jezusa.

W jednej ze scen Edith Stein tłumaczy nowicjuszcze, która chce porzucić klasztor, symbolikę siedmiu pokoiów duszy, o których pisze w *Twierdzy wewnętrznej* św. Teresa. Bohalterka filmu utożsamia wręcz owe siedem pokoi z kolejnymi etapami życia człowieka dążącego do Boga. Mówi więc o tym, że w pierwszym pomieszczeniu dusza jest głucha i niema, związana mocno ze światem doczesnym, w drugim walczy z pokusami świata materialnego, w trzecim oczyszcza się przez medytację, w czwartym odrzuca pamięć, świadomość i intelekt, w piątym całkowicie uwalnia się z doczesności, przygotowując się na cierpienie, które czeka ją w pokoju szóstym⁴⁴. Na pytanie o to, co znajduje się w pokoju siódmym, Edith nie znajduje odpowiedzi. Zgodnie bowiem z twierdzeniem św. Teresy, jest to przestrzeń bezpośredniego spotkania z Bogiem, zjawisk najbardziej Tajemniczych i Niewyraźalnych, o których nie da się mówić ludzkim językiem⁴⁵. Swoją aktualny stan bohaterka utożsamia z etapem piątym. Film zresztą dzięki przekonującej kompozycji charakteryzuje jej wcześniejsze zmagania: etap pierw-

⁴⁴ Charakterystykę „pokoiów duszy” podają zgodnie z filmem, nie wdając się w subtelności szczegółowych rozważań Św. TERESY. Por. EADEM: *Twierdza wewnętrzna...*, s. 224–443.

⁴⁵ Por. ibidem, s. 225.

szy obejmuje wzmiankowane jedynie rozterki duchowe zakończone przyjęciem chrztu, etap drugi – odrzucenie pokusy doczesnej miłości i przyjęcie stygmatu odrzucenia (część rodziny Edith, zwłaszcza jej matka, nie akceptuje jej konwersji), trzeci – decyzję o wstąpieniu do karmelu i poddanie się rygorystycznym ćwiczeniom duchowym, czwarty – szczególnie boleśnie przez nią przeżywany ze względu na pasję naukową – zepchnięcie na daleki plan spraw intelektu. Kulminację etapu piątego stanowi przyjęcie ślubów wieczystych, etap szósty z kolei – tożsamy z cierpieniem – związany będzie najpierw z ucieczką przed nazistami do klasztoru w Holandii, a potem z drogą do Oświęcimia i śmiercią. Do siódmego pokoju twórcy filmu nie wchodzi, zatrzymują się na jego progu, zaznaczając przecież jego istnienie.

Sacrum i *profanum* nieustannie przenikają się w filmie Mészáros. Oddają to zdjęcia Piotra Sobocińskiego, zwłaszcza operowanie światłocieniem i montażem wewnątrzkadrowym. Wiele wydarzeń rozgrywa się w przestrzeniach niemal pustych. Scena, w której zakonnice otwierają podwoje klasztoru dla potrzebujących w Kryształową Noc, rozgrywana jest niemal wyłącznie za pomocą kontrastu barw i światła: po ciemnych korytarzach przemierzają się sylwetki niezidentyfikowanych postaci, podczas gdy przez okna do wnętrza wdziera się groźna łuna. Zdjęcia niepokoją swą niejednoznacznością: nie wiadomo, co czai się w mroku, pustce огоłoconych pomieszczeń lub tuż za granicami kadru – w przestrzeni, ku której zdaje się wędrować zamyślane spojrzenie Edith – trudno też stwierdzić jednoznacznie, co skrywają zamknięte lub otwierające się bramy ukazane kilkakrotnie w dziele. Z pewnością jednak przestrzeń w *Siódmym pokoju*, podobnie jak czas, nabiera wymiaru głęboko symbolicznego. Wszak pusty barak, w którym naga i skulona Edith oczekuje na śmierć, w świetle też św. Teresy staje się metaforą szóstego pokoju. W drugiej odsłonie tego samego zdarzenia – już w zakończeniu filmu – bohaterka nie jest sama w baraku: tuli się z całych sił do matki. Kompozycja kadru przywodzi na myśl wszelkiego typu piety, jeszcze bardziej akcentując symboliczny wymiar świata przedstawionego.

W świetle wcześniej omówionych filmów hagiograficznych *Siódmy pokój* należy rozpatrywać jako autorskie i pogłębione spojrzenie na dzieje Edith Stein. Charakterystyczne wydaje się przy tym zastrzeżenie rozpoczynające film: sugerując, że sposób ukazania wydarzeń zawarty w dziele to tylko jedna z możliwych interpretacji postaci świętej, Mészáros zachęca widza do refleksji, przed którą uchylili się autorzy współczesnych filmów o Matce Teresie czy Janie Pawle II. Oto bowiem wydarzenia i historycznie umotywowane fakty sprowadzone zostały do bezwzględного minimum, zaś na planie pierwszym pojawiła się świętość rozumiana nie tyle jako przymiot raz dany, objawiający się w cnotach społecznych i towarzyszący jednostce do końca życia, ile jako nieustający proces, droga ku zrozumieniu siebie, swego powołania i przeznaczenia. Heroiczne czyny (w religijnym sensie tego wyrażenia) nie przysłaniają przy tym zalet ducha i umysłu

bohaterki opowieści – wręcz przeciwnie, Edith Stein jest do końca wielkim filozofem-fenomenologiem, choć oczywiście zmienia się jej stosunek do nauki. Przede wszystkim zaś jej losy rozgrywają się na dwóch płaszczyznach: biograficzno-historycznej (ujętej w ramy narracji) i duchowo-symbolicznej (akcentowanej przez zakłócenia i komplikacje tejże narracji), przez co podkreślony zostaje transcendentálny charakter autentycznej świętości.

Ireneusz Werbiński, rozważając zadania współczesnej hagiologii, stwierdza:

W ostatnich kilku latach na naszym rynku wydawniczym pojawia się duża liczba publikacji przedstawiających życiorysy świętych. Śledząc je pod kątem kryteriów wysuwanych przez hagiologię można stwierdzić, że tylko niektóre z nich są wartościowe. [...] Wydaje się, że najważniejsze zadanie współczesnej hagiografii trafnie uchwycił Hans Urs von Balthasar, gdy pisze, że dobrze uprawiana hagiologia może uratować syntezę teologii, tak owocną dla życia pierwotnego Kościoła. Aby tak się stało, trzeba dokonać dwóch spraw:

- 1) hagiografię osadzić w realiach teologii i eklezjologii. [...] Hagiologia ma za zadanie wyłuskać z życia świętych teologiczną treść, która może znajdować się również tam, gdzie sam święty nie był teologiem;
- 2) zajmujący się hagiografią powinni połączyć świętość z teologicznym interpretowaniem Pisma Świętego, liturgią i odnieść proces świętości do problemów konkretnych osób.

Z powyższych uwag jasno wynika, że nie wystarczy chronologicznie opisać życie danego świętego. Trzeba je przedstawić tak, aby [...] umiejętnie wyzwolić potrzebę naśladowania stylu życia realizowanego, np. przez „mojego” świętego patrona⁴⁶.

Stwierdzenia autora można bez większych wątpliwości odnieść do aktualnej filmowej twórczości hagiograficznej. Wszak i tu pojawia się problem masowej produkcji dzieł niekoniecznie wybitnych artystycznie, jednakże mających na celu sportretowanie życia wybranych świętych (lub „pretendentów” do bycia uznanymi za takowych). Z pewnością niewiele z tych filmów spełnia kryteria wymienione przez teologa: opowieść o świętym zwykle sprowadza się do przytoczenia czasem zniekształconych, zazwyczaj zaś przynajmniej nieco podkolorowanych faktów z jego życia. Teologiczna treść takich przekazów opiera się zwykle na kilku frazesach, a elementy interpretacji Pisma Świętego oraz liturgii sygnalizowane są zwykle kilkoma ogólnikami. Nie wydaje się też, by współczesne filmy hagiograficzne realizowały dydaktyczny postulat hagiologii: ich istota tkwi nie tyle w chęci wzbudzania potrzeby naśladowania doskonałych wzorów, ile w specyficznym połączeniu mającym dostarczyć rozrywki i wzruszeń oraz propagowaniu pewnych idei społecznych. Choć oczywiście należy za-

⁴⁶ I. WERBIŃSKI: *Problemy i zadania...*, s. 243–244.

uważyć, że ten ostatni aspekt jest w dużej mierze zależny od indywidualnego odczytania danego dzieła.

Biorąc pod uwagę fakt, iż kino jako instytucja kultury masowej odzwierciedla potrzeby szerokich rzesz widzów, można się zastanawiać nad tym, czy prezentowany przez nie model świętości wiernie koresponduje z rozumieniem tej kategorii przez dzisiejszych chrześcijan. Oczywiście na tak postawione pytanie odpowiedzi mogłyby udzielić jedynie szczegółowe badania socjologiczne, intuicja jednak podsuwa odpowiedź twierdzącą. Skoro współczesna teologia, akcentując problem narastania obojętności wobec wartości chrześcijańskich i nieufności względem Kościoła, apeluje o pogłębione ukazywanie świętości jako daru Bożego zaproponowanego człowiekowi⁴⁷, można przypuszczać, iż współczesny zalew plastikowych, płaskich i uschematyzowanych w swoich zachowaniach świętych wyprodukowanych przez kulturę masową jest zjawiskiem niepokojącym. Prawdą jednak jest także i to, że próby sproblematyzowanego spojrzenia na naturę świętości w dalszym ciągu są podejmowane, tyle że – jak to zwykle w kulturze masowej bywa – funkcjonują one zwykle poza głównym nurtem, określanym przez dzieła artystycznie przeciętne.

Rzeczywistość jako misterium

Większość badaczy podkreśla, że film nie musi odnosić się bezpośrednio do żadnej doktryny, by można było uznać go za religijny. Z drugiej strony jednak – co już wcześniej sygnalizowałam – nie istnieją powszechnie obowiązujące reguły i wyznaczniki religijności w filmie, w związku z czym dzieła interpretowane przez jednych w całkowitym oderwaniu od kwestii duchowych, inni mogą uznać za wybitnie religijne. Propozycja Henriego Agela, by za takie uznawać obrazy związane z odnajdywaniem w wydarzeniach codziennych misterium i tajemnicy wszechświata⁴⁸, choć z pewnością zachęca do poszukiwania treści nasyconych duchowością w rozmaitych przekazach, nie wydaje się wystarczająco doprecyzowana i pozostawia wręcz zbyt duży margines swobody interpretacyjnej.

Zgadzałam się z Agelem co do tego, że próba ukazania (czy chociaż zasygnalizowania istnienia) Tajemnicy, rozumienie rzeczywistości jako swego rodzaju liturgii lub obrzędu są w jakiś sposób kluczowe, uważam, że o filmie jako dziele religijnym można mówić tylko wtedy, gdy da się je interpretować w odniesieniu do zawartych w nim (choćby na dalszym planie) symboli, aluzji, cytatów

⁴⁷ Por. ibidem, s. 246.

⁴⁸ Por. E. MODRZEJEWSKA: *Inspiracja biblijna w kinie...*, s. 40.

ściśle związanych z konkretną doktryną. Grupie takich właśnie filmów (będzie to oczywiście kilka wybranych dzieł) chciałabym poświęcić teraz nieco uwagi.

„Szmer łagodnego powiewu” *Wielka cisza*

Wielka cisza (2005) Philipa Gröninga, opowiadająca o życiu zakonników z Wielkiej Kartuzji, okazała się czymś zdecydowanie więcej niż szeregowym filmem dokumentalnym – niemal natychmiast odczytano ją jako dzieło-liturgię, dzieło-medytację, dzieło-kontemplację. Wszak samo jego powstanie przypominało sześciomiesięczne rekolekcje, w których trakcie reżyser, jak sam twierdzi, niemal całkowicie dostosował się do rytmu klasztornej pracy, uczestnicząc w nabożeństwach i wypoczywając w określonych momentach dnia, przez większość czasu zachowując nakazane regułą zakonu milczenie.

W jednym z komentarzy Philip Gröning odsłania swe intencje:

Nie jest łatwo zrobić film, który istnieje poza sferą języka, poza tym wszystkim, co do tej pory uważałem za logiczne i pełne dramaturgii i wykracza nawet poza moje dotychczasowe zdolności. Jak zrobić film, który nie ma być opisem życia klasztornej, ale ma oddawać jego wewnętrzny sens, istotę? Jak? Do tej pory nie wiedziałem jak. Wiedziałem tylko, że jest to możliwe. Zatem, w istocie rzeczy, *Wielka cisza* w swojej formie oddaje klasztorne życie dzięki przestrzeni, jaką udało nam się powołać do życia, nie dzięki narracji⁴⁹.

Reprezentowane przez twórcę podejście od razu ustanawia pewnego typu hierarchię przekazywanych treści. I – rzecz szczególna – to właśnie dzięki temu *Wielka cisza* zyskuje walor, którego brakuje większości komercyjnych filmów religijnych: na pierwszy plan wysuwa się zagadnienie Tajemnicy. Obrazki z życia zakonników, szczegółowe ukazywanie rytmu ich pracy i modlitwy, a nawet nieliczne fragmenty rozmów z nimi są podporządkowane nadrzędnemu, spajającemu dzieło pragnieniu dotknięcia Niewyraźnego, nadającego sens wszystkim wydarzeniom i sytuacjom zaprezentowanym na ekranie.

Liturgiczny niemal charakter tego filmu wynika z kilku zasadniczych dla niego motywów. Światem *Wielkiej ciszy* rządzi, jak w wypadku każdego rytuału, powtarzalność: dzieło nie tylko rozpoczyna i kończy się sekwencją tych samych obrazów, ukazujących modlącego się w swej celi zakonnika, a następnie nieba i płonącego ognia – cała jego konstrukcja opiera się na powracaniu do jednakowych motywów, treści, kadrów, słów. Niczym refren pojawiają się w dziele cytaty z Pisma Świętego, w pewnym określonym rytmie w rozgrywającą się w ciszy

⁴⁹ P. GRÖNING: *Reżyser o filmie*. Wypowiedź reżysera podają za oficjalną polską stroną internetową filmu. <http://www.gutekfilm.pl/wielka-cisza/rezyser.php>. Data dostępu: 22 listopada 2007.

opowieść włączane są zdjęcia przedstawiające piękne otoczenie Wielkiej Kartuzi oraz poetyckie ujęcia o metaforyczno-medytacyjnym znaczeniu (na przykład prezentujące żywioły), zakonnicy ukazywani są na przemian przy pracy lub podczas modlitwy, kilkakrotnie przedstawiane są ich portrety – długie, nieme ujęcia ich twarzy. Wszystko to odbywa się w niespiesznym rytmie, ale konsekwentnie. Trafnie ujęła tę cechę *Wielkiej ciszy* Natalia Grzywalska, pisząc:

Jedna z najwcześniej powstałych form medytacji chrześcijańskiej polega na wybraniu z Pisma Świętego najważniejszych dla medytującego cytatów (wymaga to oczywiście dokładnego przestudiowania najpierw całej Biblii), a następnie na stopniowym namyśle nad każdym z nich i odrzucaniu po kolei tych mniej istotnych. Celem tego procesu jest dojście do jednego jedyne fragmentu Pisma, będącego osobistym przesłaniem Bożym dla modlącego się. Nad tym wybranym cytatem medytuje się potem przez resztę życia, bądź to rozmyślając nad jego treścią, bądź też używając go w charakterze mantry. Myślę, że mantryczny charakter mają nie tylko reguły rządzące życiem i modlitwą bohaterów filmu, ale także sama struktura *Wielkiej ciszy*. [...] Milczenie tego filmu chce być milczeniem modlitwy, która obraca w sobie wciąż te same słowa, aby dojść do ich najgłębszego sedna – do Boga⁵⁰.

Czym jest tytułowa „wielka cisza”, jeśli nie sygnałem tkwiącego u podstaw dzieła Gröninga przekonania, że kontemplowanie wciąż tych samych motywów, obrazów, tematów, słów – medytacja tak intensywna, że staje się najprawdziwszym milczeniem – przybliży duszę do Boga lub – jak powiedziałyby cytowana już św. Teresa – tajemniczego siódmego pokoju? Wszak na to samo zdaje się zwracać pośrednio uwagę powtarzający się często w filmie cytat z Pierwszej Księgi Królewskiej:

A oto Pan przechodził. Gwałtowna wichura rozwalająca góry i druzgocąca skały szła przed Panem; ale Pan nie był w wichurze. A po wichurze – trzęsienie ziemi: Pan nie był w trzęsieniu ziemi. Po trzęsieniu ziemi powstał ogień: Pan nie był w ogniu. A po tym ogniu – szmer łagodnego powiewu.

1Kr 19,11–13

Według biblijnego opisu Bóg nie przychodzi do Eliasza w rzeczach gwałtownych, wielkich, porażających grozą i potęgą. Przybywa w łagodnym powiewie wiatru, w delikatnym szmerze. Jest to w jakiś sposób Wielka Cisza, przed którą Eliasz w pokorze i szacunku zasłania twarz.

Trudno nie zauważyć, że reguły konstrukcyjne filmu Gröninga są przeciwstawne do tych, na których opierała się większość wcześniej omówionych filmów religijnych. W trakcie niespełna trzech godzin projekcji nie następuje ani jeden dramatyczny moment, nie dochodzi do żadnej kulminacji. Zamiast z okrągłymi

⁵⁰ N. GRZYWALSKA: *Wielka cisza*. „Kino” 2007, nr 5, s. 79.

frazesami podsumowującymi nauczanie Kościoła, widz zostaje skonfrontowany bezpośrednio z tekstem Biblii oraz obrazem, który musi sam zinterpretować. Umieszczona pod koniec dzieła wypowiedź niewidomego zakonnika, który prostymi słowami opowiada o szczęściu związanym ze swym powołaniem, stanowi wgląd w mentalność całkowicie nieprzystającą do współczesnego świata. Choć ten ciekawy fragment wywiadu można byłoby uznać za swego rodzaju podsumowanie *Wielkiej ciszy*, wydaje się on raczej – w kontekście konstrukcji całego dzieła – kolejnym z elementów poddanych widzowi pod rozwagę, uważne rozpatrzenie. Wszystko to sprawia, że dla wielu odbiorców film Gröninga stanowić może test cierpliwości, z pewnością bowiem jest on o wiele trudniejszy w recepcji niż komercyjne dzieła religijne⁵¹. Wydaje się, że pełne odczytanie *Wielkiej ciszy* wymaga przyjęcia specyficznych założeń, zaakceptowania faktu, iż jest to film, który zaprasza do uczestnictwa w pewnym misterium wiary.

Nie tylko jednak to, co jest pokazywane na ekranie, ma znaczenie. Ważne jest także to, kto i jak na to patrzy. *Wielka cisza* to jedno z dzieł tematyzujących widzenie. Zwracają uwagę stylizowane ujęcia „z ręki”, umiejętne operowanie planami oraz minimalistyczna estetyka kadrów. Perspektywa, z której ukazano świat *Wielkiej ciszy*, to punkt widzenia obserwatora, czy też raczej gościa. W początkowych sekwencjach filmu kamera często podąża za zakonnikami wędrującymi korytarzami, których klimat tworzy umiejętnie fotografowany światłocień. Z pewnego dystansu obserwowane są prace wykonywane przez poszczególnych braci: szycie nowych habitów, gotowanie posiłków czy inne zajęcia gospodarcze. Z zainteresowaniem śledzone są nocne nabożeństwa (w tym wypadku dominują zwykle ujęcia z lotu ptaka) oraz ceremonia przyjęcia nowicjuszy. Niekiedy kamera zmniejsza dystans – obserwuje z bliska twarze zakonników, przyglądając się im uważnie. Fizjonomie kartuzów stają się dzięki temu obiektem kontemplacji, podobnie jak poetyckie ujęcia pozornie zwykłych przedmiotów (chrzcielniczy, śpiewnika) oraz otaczającej Wielką Kartuzję przyrody.

Nie oznacza to jednak, że obserwator pozostaje niezauważony. Gröning włączył do swego filmu kadry, na których dostrzegalne są spontaniczne reakcje zakonników na obecność kamery – nieznaczne uśmiechy, rozbawione spojrzenia, charakterystyczne usztywnienie gestów. Momenty te są oznaką obserwacji uczestniczącej. Kamera, która zwykle z mniejszego bądź większego dystansu patrzy na kartuzów, niekiedy sama próbuje przyjąć charakterystyczne dla życia zakonnego kontemplacyjne spojrzenie, kierując się w stronę powtarzalności i wieczności natury, ciszy i pustki.

I to właśnie w milczeniu przerywanym strzępami rozmów i modlitw, w przestrzeniach tak rozległych, że postaci zakonników sprawiają w nich wrażenie przechodniów lub gości, najbardziej wyczuwalna jest pewna nadwyżka znaczeniowa, która nadaje temu dziełu charakter misterium. Zapatrzenie i zaśłuchanie,

⁵¹ Por. ibidem, s. 79.

które są nadrzędne względem niewielkich fragmentów narracji oraz rzeczowej obserwacji, przenikają oparty na powtarzalności rytm zdjęć, wyznaczając równocześnie zupełnie nowy porządek recepcji dzieła, akcentując wartości czysto duchowe i kontemplacyjne, nie zaś emocjonalne czy informacyjne.

Z wielu względów niezwykle jest to, że kino religijne, na ogół mocno skonwencjonalizowane w głównym, fabularnym nurcie, znajduje nowe pola rozwoju za sprawą filmu dokumentalnego. *Wielka cisza* to nie jedyny dokument, w którym sfera religijna, duchowa została tak mocno zaakcentowana. Na uwagę zasługuje zwłaszcza film *Spotkania na krańcach świata* (2008) Wernera Herzoga. Choć nie jest to obraz *stricte* religijny, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że twórca prowokuje do odczytania go w kategoriach doświadczenia duchowego.

O metafizycznych walorach Herzogowskich spotkań z naturą wielokrotnie już pisano⁵², głównie w odniesieniu do fabularnych dzieł reżysera, takich jak *Szklane serce* (1976). W zakorzenionym w romantycznym rozumieniu natury spojrzeniu Herzoga na świat, manifestującym się na przykład przez nawiązania do twórczości Caspara Davida Friedricha, dostrzec można tropy prowadzące do Kantowskiej teorii wzniosłości i rozumienia kontaktu z nieskażoną przyrodą jako pewnego typu epifanii. Na podobne ślady natrafić można i w *Spotkaniach na krańcach świata* opisujących podróż Herzoga na Antarktydę.

W centrum zainteresowania reżysera znajdują się tym razem ludzie, którzy z różnych względów wybierają spędzanie znacznej części życia w najbardziej nieprzyjawnym osadnictwie miejscu na Ziemi. Ci – jak mówi o nich jeden z rozmówców Herzoga – „profesjonalni marzyciele” wydają się grupą ekscentryków, z którymi reżysera – tak chętnie kreującego własny wizerunek w zgodzie z romantycznym mitem wędrowcy-pielgrzyma – zdaje się łączyć duchowe podobieństwo. To ludzie nieustannie żywiący pragnienie „wyskoczenia poza margines mapy”, poszukujący białych plam w atlasach świata, terenów, na których niepodzielnie rządzi Tajemnica, Inne, Nieznane. Przebywając w bazie w McMurdo, Herzog żali się, że nie można w tym miejscu wytrzymać – jest tam nawet bankomat! Reżyser nie ukrywa, że zdecydowanie bardziej interesuje go Antarktyda nieoswojona, niezrozumiała, nieskażona, gdzie człowiek sam dla siebie jest tajemnicą.

Z perspektywy poruszanych tu zagadnień najciekawsze są zdjęcia podwodne, przedstawiające nurków penetrujących głębię skutego lodem morza. W pięknych, niezwykle dopracowanych ujęciach Herzog pokazuje sylwetki poruszających się w ciszy nurków, komentując je stwierdzeniem, że wpływanie pod lód przypomina wstępowanie do katedry. Aby podkreślić religijny wymiar kontaktu z naturą, reżyser uzupełnia obraz muzyką nawiązującą do prawosławnej liturgii. Natura to Tajemnica, w kontakcie z którą można dotknąć Tajemnicy największej.

⁵² POR. J. WOJNICKA: *Człowiek i natura. Romantyczny pejzaż w filmie Herzoga*. W: Werner Herzog. Wyd. P.C. SEEL, B. ZMUDZIŃSKI. Kraków 1994, s. 129–143.

szej, Tajemnicy Boga, zdaje się mówić Herzog. Co więcej, powracając na Antarktydzie do swych wielkich pytań, reżyser zastanawia się wprost nad sensem istnienia człowieka we wszechświecie. Przebywanie na tytułowych krańcach świata ujawnia bowiem istotny paradoks: człowiek jest tylko gościem na zamieszkiwanej przez niego planecie; we wciąż niejasnych okolicznościach wyewoluował z bezrozumnych prymitywnych form istnienia po to, by kiedyś – w nieodgadnionej przyszłości – zniknąć w mrokach czasu. A jednak to właśnie krótkotrwałe istnienie kruchej ludzkiej formy zapewnia wszechświatowi – zgodnie z cytowaną w finale myślą Alana Wattsa – możliwość osiągnięcia samoświadomości.

Spotkania na krańcach świata, wzbogacone o autoironiczny dystans, z jakim twórca podchodzi do własnej twórczości i ekscentryczności, dowodzi, że człowiekowi dostępne jest doświadczanie własnego istnienia jako Tajemnicy. Możliwe jest to głównie dlatego, że sam świat stanowi jedno wielkie misterium, które ma własne naturalne katedry i własne ukryte religijne inklinacje. Dlatego też film twórcy *Stroszka* (1977) nabiera cech kontemplacyjnych, tak bliskich chociażby autorowi *Wielkiej ciszy*.

Ojciec powraca *Powrót*

Metafora wielkiej ciszy, kierująca uwagę w stronę pewnego istotnego braku, który sam w sobie staje się wartością, być może wymykającą się kategoriom tradycyjnego opisu, po raz kolejny zdaje się potwierdzać tezę stawianą między innymi przez Władysława Stróżewskiego o tym, że nieodłącznym elementem *sacrum* w dziele sztuki jest NIC. Nie jest to jednak jedyny motyw, po który sięgają twórcy pragnący wykreować w swych dziełach aurę transcendencji. Mirosław Przyłipiak i Jerzy Szyłak w książce *Kino najnowsze* podają trzy właściwości współczesnych filmów religijnych:

[...] ograniczanie roli fabuły na rzecz medytacji, opisu, pochylenia nad detalem, przyjrzenia się człowiekowi [...]; przedstawianie bohaterów cierpiących, na progu wytrzymałości [...]; sugerowanie obecności Boga, a przynajmniej pytanie o tę obecność poprzez stężenie cierpienia, które wybrzmiewa w fabularnej pustce⁵³.

Spis ten bynajmniej nie wyczerpuje tematu, choć z pewnością umożliwia zakwalifikowanie jako religijnych wielu dzieł niebędących adaptacjami Biblii lub opowieściami o życiu świętych.

Interesujący zestaw tropów, które pozwalają odczytywać konkretny film jako dzieło religijne, przynoszą obrazy rosyjskiego reżysera Andrieja Zwiagincewa.

⁵³ M. PRZYLIPIAK, J. SZYŁAK: *Kino najnowsze*. Kraków 1998, s. 132–133.

Ani *Powrót* (2003), ani *Wygnanie* (2006), ani tym bardziej *Jelena* (2011) nie należą przy tym, w odróżnieniu od wcześniej omówionych dzieł, do filmów powszechnie określanych jako religijne⁵⁴. Co najwyżej stwierdzono pewną ich podatność na odczytanie zgodne z kluczem chrześcijańskich symboli. Piszząc o pierwszym z nich, Tadeusz Lubelski wskazywał na pięć kręgów interpretacyjnych, w których z łatwością można by *Powrót* osadzić. Według badacza, film Zwiagincewa można interpretować – w zależności od przyjętego punktu widzenia – przy użyciu kluczy: psychologicznego, inicjacyjnego, religijnego (lub metafizycznego), politycznego i kinofilskiego, przy czym trzeci z wymienionych typów lektury określa autor jako najbliższy reżyserowi⁵⁵.

Na jakich płaszczyznach ujawnia się religijna treść dzieła rosyjskiego twórcy? W sposób najłatwiej uchwytne z pewnością w symbolach chrześcijańskich, które przenikają cały film. *Powrót* jest przy tym jednym z dzieł, których sensy warto interpretować, poczynając od najmniejszych jednostek kompozycyjnych, na przykład pojedynczych ujęć. Już na tym bowiem poziomie pojawiają się w nim pewne interesujące zabiegi stylizacyjne, rzutujące w ciekawy sposób na relacje łączące bohaterów opowiadanej historii. Szczególną uwagę zwracają dwie sceny z początkowych dziesięciu minut filmu. Pierwsza z nich ukazuje braci Iwana i Andrieja zakradających się do pokoju, w którym śpi ich dopiero co przybyły (po dwunastoletniej nieobecności) ojciec. Mężczyzna spoczywa na łóżku, nakryty prześcieradłem. Kompozycja kadru, z charakterystycznym skrótem perspektywicznym, w oczywisty sposób nawiązuje do obrazu Andrei Mantegni *Martwy Chrystus*. W tej samej sekwencji młodszy z chłopców wyrusza na strych, by wśród rupieci odnaleźć fotografie umożliwiające potwierdzenie tożsamości przybysza. Przeglądając sporych rozmiarów książkę, najprawdopodobniej Biblię, Iwan znajduje w końcu zdjęcie ojca. Wetknięto je między kartki w pobliżu strony zawierającej ilustrację przedstawiającą anioła powstrzymującego Abrahama przed złożeniem ofiary z syna Izaaka. Zatem już na samym początku filmu postać ojca wpisana zostaje w krąg znaczeń zarówno Nowego, jak i Starego Testamentu. Jak się wkrótce okaże, nie bez powodu.

Figura ojca z pewnością pełni funkcję kluczową w kształtowaniu się relacji łączących bohaterów *Powrotu*. Jest to postać tajemnicza i wysoce niejednoznaczna. Nieznane są powody, dla których mężczyzna opuścił w przeszłości rodzinę, nie wiadomo w zasadzie, co robił w ciągu dwunastu lat nieobecności ani dlaczego postanowił wrócić. Jego stosunek do synów także wydaje się skomplikowany. Traktuje ich szorstko, wydając rozkazy i żądając bezwarunkowego posłuszeństwa, jak gdyby hołdując idei, że chłopcy muszą przejść twardą szkołę życia, by w pełni stać się mężczyznami. Postawa taka wpływa z oczywistych względów

⁵⁴ Warto zauważyć, że *Powrót* nie został omówiony w *Światowej encyklopedii kina religijnego*.

⁵⁵ Por. T. LUBELSKI: *Powrót*. „Kino” 2004, nr 3, s. 23–24.

na zachowanie dzieci. Starszy syn, Andriej, podatny na autorytet i słaby psychicznie, stosunkowo łatwo poddaje się tyranii rodzica. Młodszy, Iwan, z kolei jest skłonny do buntu: nie tylko próbuje ignorować polecenia mężczyzny, lecz także podaje w wątpliwość jego tożsamość. Potrzeba bliskości i akceptacji walczy w chłopcu z nieufnością i lękiem przed byciem zranionym. Wychowując się do tej pory w świecie bezwarunkowej matczynej miłości, odczuwa pojawienie się ojca jako bolesne złamanie dotychczasowego porządku, stąd tyle dramatyzmu w wyrzucie skierowanym pod adresem rodzica: „Po co wróciłeś!”. Z tej perspektywy relacje między ojcem a synami stosunkowo łatwo odczytywać w kluczu psychoanalitycznym. Warto przy tym zwrócić uwagę na niektóre z koncepcji Carla Gustava Junga.

W jednym ze swych najsłynniejszych tekstów Jung pisze:

Człowiek, świat i bóstwo pierwotnie stanowią całość, jedność nie zakłóconą żadną krytyką. Jest to z jednej strony świat ojca, a z drugiej okres dzieciństwa człowieka [...]. Kiedy jednak padnie pytanie: „skąd pochodzi zło, dlaczego ten świat jest tak zły i niedoskonały? [...] Dlaczego człowiek musi cierpieć?” [...] dochodzi się [...] do wniosku, [...] że sam stwórca nie stanął na wysokości zadania⁵⁶.

Nie ma wątpliwości, że w oczach synów ojciec jest figurą Boga. Na poziomie czysto ikonicznym potwierdzają to zresztą wskazane nawiązania do przedstawień staro- i nowotestamentowych. W konsekwencji bohaterowi przysługują atrybuty takie jak potęga, władza, siła i gniew. Na tym etapie jest Bogiem, który żąda i karze za niewykonane polecenia – wszechmocnym i groźnym. Andriej, który w tym układzie reprezentuje opisywany przez Junga pierwotny stan akceptacji i pogodzenia się z ojcem-Stwórcą, nie ma problemu z podporządkowaniem się jego woli. Jednak cierpiący Iwan zadaje trudne pytania, przestaje wierzyć we wspaniałość rodzica, widzi w nim tyrana.

Z drugiej jednak strony, ojciec zdaje się darzyć obu synów szczerą miłością – i nie jest to tylko warunkowa, patriarchalna miłość, którą czasem odnosi się do starotestamentowego pojmowania Boga⁵⁷. Kiedy w kulminacyjnym momencie

⁵⁶ C.G. JUNG: *Próba psychologicznej interpretacji dogmatu o Trójcy Świętej*. W: IDEM: *Archeotypy i symbole*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa 1981, s. 178.

⁵⁷ Różnicy między patriarchalnym i matriarchalnym rodzajem miłości sporo miejsca poświęca w swych pracach Erich Fromm. Warto zwrócić uwagę między innymi na następujący fragment jego rozważań: „Warunkowy charakter miłości ojcowskiej zwykle pociąga za sobą dwa następstwa: (1) utratę bezpieczeństwa psychicznego, generowanego przez świadomość, że jest się bezwarunkowo kochanym; (2) intensyfikację roli sumienia – [...] główną troską staje się spełnienie obowiązku, ponieważ tylko to może [...] przynajmniej w minimalnym stopniu gwarantować [człowiekowi – przyp. M.K.P.], że będzie kochany. [...] Typowa miłość macierzyńska [...] jest całkowicie bezwarunkowa”. E. FROMM: *Miłość, płęć i matriarchat*. Przeł. B. RADOŃSKA, G. SOWIŃSKI. Poznań 2002, s. 48. Spostrzeżenia Fromma można z łatwością przełożyć na relacje osobowe

akcji mężczyzna traci życie, próbując powstrzymać Iwana przed skokiem z latarni morskiej, a jego ciało po upadku spoczywa na ziemi w pozycji kojarzącej się z ukrzyżowaniem, wcześniej zasygnalizowane nawiązaniem do *Martwego Chrystusa* Mantegni aluzje nowotestamentowe nabierają mocy. Śmierć ojca jest efektem czystej, bezwarunkowej miłości, która w zbuntowanym dziecku widzi obiekt największej troski. Co więcej, ojciec ginie w piątek – a nie trzeba przypominać, że jest to w tradycji chrześcijańskiej dzień wspominania śmierci Chrystusa na krzyżu.

Jeżeli archetypiczne wręcz relacje bohaterów filmu Zwiagincewa odczyta się za pomocą klucza chrześcijańskich wartości, symbolicznego znaczenia nabierze od razu szereg faktów, przedmiotów i sytuacji przedstawionych przez reżysera: dwunastu latom nieobecności ojca łatwo będzie przyporządkować dwanaście lat przygotowywania się Jezusa do pierwszego wystąpienia w świątyni; aluzjami biblijnymi okażą się imiona braci (Iwan i Andriej, czyli Jan i Andrzej – apostołowie Chrystusa) oraz ich postanowienie spisywania dziennika (niczym ewangelii) podróży podjętej z ojcem; symboliczne będą nie tylko dni tygodnia, lecz także niektóre przedmioty (biały ptak, tajemnicza skrzynka – niczym Arka Przymierza – stanowiąca obiekt szczególnego zainteresowania ojca); specyficznych sensów nabiorą sytuacje takie jak połów ryb oraz posiłek w rodzinnym domu, podczas którego ojciec rozdziela między najbliższych wino i pokarm.

Świat *Powrotu*, o czym mówi sam reżyser⁵⁸, skonstruowano na zasadach charakterystycznych dla paraboli. Wystarczy przyjrzeć się przestrzeni, w jakiej rozgrywają się wydarzenia: pozbawiona konkretności, wyposażona w minimum bogatych w symboliczne treści przedmiotów (dom rodzinny, latarnia morska, wyspa itd.), umożliwiała przeniesienie losów postaci na płaszczyznę rozważań abstrakcyjnych, metaforycznych, a nawet metafizyczno-religijnych. Te same spostrzeżenia dotyczą czasu wydarzeń, o których sam reżyser mówi, że równie dobrze mogłyby mieć miejsce w latach osiemdziesiątych, dziewięćdziesiątych czy w 2004 roku⁵⁹. Warto przy tym zauważyć, że to właśnie w wymiarze przestrzeni dochodzi do głosu w filmie Zwiagincewa owo tajemnicze NIC, które pełni tak istotną rolę w ewokowaniu *sacrum* w sztuce. Pustką naznaczone są niemal wszystkie miejsca, w których toczy się akcja *Powrotu*: zrujnowane domy (w tym dom rodzinny bohaterów), opustoszałe ulice pozbawionego nazwy miasta, o którego przemysłowej przeszłości mówią już tylko opuszczone wielkie budowle, niezamieszkałe tereny, które ojciec wraz z synami przemierza w ramach wycieczki, tajemnicza wyspa, na którą koniec końców docierają. Czas z kolei nabiera w dzie-

w *Powrocie*: postawa Iwana byłaby w tym kontekście wynikiem lęku związanego z poczuciem utraty bezwarunkowej miłości, zachowanie Andrieja zaś stanowiłoby konsekwencję chęci zaskarżenia sobie przychylności wymagającego ojca przez wypełnianie jego poleceń.

⁵⁸ Por. A. ZWIAGINCEW: *Przypowieść z tajemnicą*. Wywiad udzielony Andrzejowi Kołodyńskiemu. „Kino” 2004, nr 3, s. 21.

⁵⁹ Por. ibidem.

le Zwiagincewa właściwości cyklicznych, o których niejednokrotnie pisał Mircea Eliade jako przynależnych do porządku mitu i *sacrum*⁶⁰. Chociaż bowiem akcja właściwa filmu toczy się od poniedziałku do soboty, nie sposób zapomnieć o wiele mówiących prologu i epilogu.

We wstępie zdjęcia podwodne ukazują zatopioną łódź – tę, którą potem chłopcy przewozić będą ciało ojca. Jednakże nie ma w niej zwłok mężczyzny. Zaraz potem następuje antycypacja (lub – zależnie od punktu widzenia – powtórzenie) motywu ocalenia chłopca z zakończenia filmu: oto Iwan, cierpiący na lęk wysokości, nie potrafi skoczyć na główkę do jeziora. Uznany przez brata i jego kolegów za tchórza, pozostawiony sam sobie, tkwi na szczycie wieżyczki – nie potrafi ani odważyć się na skok, ani przyznać, że nie jest zdolny wykonać zadania. Po kilku godzinach zmarzniętego, przestraszonego i zapłakanego Iwana znajduje matka, która pociesza go i nakłania do zejścia. Jej miłość jest bezwarunkowa i głęboka – taka, jaką okaże później ojciec, próbując odwieść syna od skoku z latarni. Opowieść zatem zatacza koło – aluzje pojawiające się na początku, stają się jasne w zakończeniu filmu. Z kolei epilog przyjmuje postać ciągu fotografii przedstawiających epizody z wyprawy bohaterów. Jedno ze zdjęć ukazuje postać mężczyzny wyłaniającego się z wody. Czyżby zatem był *Powrót* opowieścią nie tylko o śmierci, lecz także o zmartwychwstaniu...? W jakiś sposób odpowiedź sugerować może sam tytuł: w planie realnym powrót ojca, w planie religijnym – powrót Boga lub ponowne przyjście, czyli paruzja.

Odczytywany jako parabola, *Powrót* to opowieść o uniwersalnym problemie relacji człowieka z Absolutem. Pragnienie zrozumienia działań Boga, chęć uzyskania jednoznacznych i niepodważalnych odpowiedzi na pytania o źródła zła i cierpienia, bunt przeciw wszechpotężde Stwórcy, a równocześnie niezwykle bolesna potrzeba Jego bliskości i miłości są wszak cechami kondycji ludzkiej niemal od zarania dziejów. Ostatecznie jednak nie liczą się odpowiedzi, których być może nie sposób uzyskać, lecz potęga ocalającej miłości. *Powrót* jest filmem opartym na schemacie kina drogi. Wędrówka podjęta przez bohaterów ma jednak wymiar wysoce symboliczny. Jeden z mistrzów Zwiagincewa, Andriej Tarkowski⁶¹, pisze:

Jest możliwy tylko jeden rodzaj podróży: podróż, którą podejmujemy w naszym wnętrzu. Miotając się po powierzchni ziemi nie nauczymy się wiele. [...] Podróż przez wszystkie kraje świata będzie podróżą symboliczną. Dokądkolwiek się wybierzemy, zawsze, w gruncie rzeczy, będziemy szukali własnej duszy⁶².

⁶⁰ Por. M. ELIADE: *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1970.

⁶¹ Warto dodać na marginesie, że dokładniejsza analiza *Powrotu* wskazuje na jego silne związki przede wszystkim ze *Zwierciadłem* Andrieja Tarkowskiego.

⁶² A. TARKOWSKI: *Kompleks Tolstoja. Myśli o życiu, sztuce i filmie*. Oprac. S. KUŚMIERCZYK. Warszawa 1989, s. 78.

Jedna z najsłynniejszych biblijnych przypowieści mówi o powrocie syna marnotrawnego do rodzinnego domu. Parabola opowiedziana przez Zwiagincewa traktuje o powrocie ojca. W obu postać rodzica stanowi alegorię Boga, a motyw wędrówki pełni istotną rolę. Przemierzając świat i trwoniąc majątek, syn marnotrawny uświadamia sobie wartość bliskości kochającego ojca. Do podobnych wniosków dochodzą chyba także Iwan i Andriej, gdy stojąc na brzegu, bezsilnie wołają ojca, którego ciało zabrały fale. Ich podróż także okazuje się wewnętrzną wędrówką, drogą do emocjonalnej dorosłości, tak jak sam *Powrót* staje się w gruncie rzeczy podróżą w głąb uniwersum chrześcijańskich symboli i utajonych źródeł religijności.

Wygnanie z raju Wygnanie

Większość uwag dotyczących religijności *Powrotu* można odnieść do kolejnego filmu Andrieja Zwiagincewa, *Wygnanie*. Reżyser konsekwentnie stosuje opracowaną przez siebie strategię autorską. Oparty na wątkach powieści Williama Saroyana *The Laughing Thing* film jest, podobnie jak *Powrót*, dramatem obyczajowym, w którym narastające napięcie prowadzi do nieuchronnej, ale zarazem oczyszczającej tragedii, a bogata symbolika biblijna w połączeniu z estetyką kadru, oszczędnością słów i muzyki współtworzy wartości kojarzące się z transcendencją. O ile jednak *Powrót* można było odczytywać jako przypowieść, w której pobrzmiewają echa misterium pasyjnego, o tyle równie paraboliczne w konstrukcji *Wygnanie* stanowić może wariację na temat Zwiastowania.

Fabula filmu, choć zasygnalizowano w niej zdecydowanie więcej wątków pobocznych niż miało to miejsce w *Powrocie*, jest stosunkowo prosta. Główny bohater, Alex (Konstantin Ławronienko) podczas pobytu w rodzinnym domu na wsi dowiadyuje się, że jego żona Vera (Maria Bonnevie) jest w ciąży. Kobieta twierdzi, że nie jest to jego dziecko, mimo to najwyraźniej pragnie je urodzić i wychować. Alex nie zgadza się na to i zmusza Verę do aborcji. Bohaterka nie wytrzymuje napięcia psychicznego i tuż po zabiegu popełnia samobójstwo. Uświadomiwszy sobie swój błąd, Alex pragnie wyładować nienawiść na dawnym przyjacielu Robercie, którego posądza o romans z Verą. Nie dopełnia jednak aktu zemsty, gdyż zawieruszony arkusz testu ciążowego z odręcną notatką żony odsłania przed nim nieoczekiwaną prawdę: okazuje się, że Vera nigdy go nie zdradziła, on sam był ojcem nienarodzonego dziecka, mówiąc zaś, że nie należy ono do niego, kobieta miała na myśli problem zgoła inny niż biologiczne ojcostwo.

Akcja *Wygnanie*, podobnie jak *Powrotu*, toczy się w charakterystycznym parabolicznym bezczasie i niedookreślonej przestrzeni, które nadają jego przesłaniu wartość uniwersalną. Podobnie jak w poprzednim dziele reżysera, tak i w tym

przypadku wydarzenia ukazane na ekranie można odczytywać równie dobrze w kluczu realnym, psychologicznym, jak też rozpatrywać je na tle szerszego, religijnego planu. Pisząc o *Powrocie*, zwracałam uwagę na fakt, iż postać ojca syntetyzuje w pewien sposób cechy przypisywane Bogu w Starym i Nowym Testamencie. Ta dwustopniowość biblijnych odwołań obecna jest również w drugim filmie reżysera, którego tytuł stanowi aluzję do opisanego w Księdze Rodzaju wygnania człowieka z raju.

Świat *Wygnań* nosi w sobie piętno upadku. Przestrzeń miejska, podobnie jak w *Powrocie*, poraża pustką ulic, wyludnionych budynków i zaniedbanych przemysłowych budowli. Wieś z kolei stanowi jak gdyby wspomnienie arkadii, która dawno przeminęła: dom rodzinny Aleksa zamienił się w ruinę, strumień płynący niegdyś w jego pobliżu wysychł, stojące przy drodze rozłożyste drzewo podkreśla pustkę otaczających je pól, nawet zagubiona wśród wzgórz drewniana cerkiewka, sugerując zerwanie bezpośredniego kontaktu z Bogiem, pozostaje zamknięta, gdy bohaterowie próbują ją odwiedzić. Nie wiadomo przy tym do końca, co sprawiło, że raj, jeśli kiedykolwiek rzeczywiście w tym miejscu istniał, legł w gruzach. Z pewnością miało to coś wspólnego z konfliktem, jaki poróżnił Aleksa oraz jego brata Marka z ich ojcem. Przy odrobinie dobrej woli można byłoby się nawet dopatrywać w *Wygnań*u pewnych reminiscencji tematów poruszonych w *Powrocie*, zwłaszcza w relacjach dwóch braci, pomagających sobie nawzajem w sytuacjach zagrożenia, ale na co dzień zachowujących dystans – wynikający chyba nie tylko z odrębnych stylów życia (Mark działa w świecie przestępczym), lecz także wspólnych, nie zawsze dobrych wspomnień, również tych związanych ze zmarłym już ojcem. O przemilczanych przez Aleksa dziejach rodzinnych świadczy pośrednio jego dom, a zwłaszcza pozostawione w nim czarno-białe fotografie, które kilkakrotnie są przedmiotem kontemplacji bohatera lub bliskich mu osób, na przykład żony. Miejsce bez adresu, gdzie składowane są wspomnienia oraz znaki przeszłości, która bezpowrotnie minęła, ma, rzecz jasna, bogate znaczenie symboliczne (także w rozumieniu psychoanalitycznym). Tak jak tajemnicza wyspa z *Powrotu*, pełni ono rolę swego rodzaju mostu między różnymi poziomami rzeczywistości (życiem i śmiercią, przeszłością i przyszłością, *sacrum* i *profanum*).

O ile w pierwszym filmie Zwiagincewa postacią kluczową był ojciec, o tyle w *Wygnań*u, choć przez znaczną część akcji trudno to zauważyć, jest nią matka. To zachowanie Very, osobiste, przerastające nawet ją samą doświadczenia duchowe, są źródłem najważniejszych wydarzeń. W scenie retrospekcji, w której Robert wspomina rozmowę z żoną przyjaciela niedługo po tym, jak dowiedziała się o swojej ciąży, kobieta mówi o mężu:

Budzę się w nocy i nie mogę spać, słuchając jego oddechu. On kocha nas tylko dla siebie. Tak jak rzeczy. Boże, od lat żyjemy w ten sposób. Czemu jestem taka samotna? Dlaczego on nie rozmawia już ze mną tak jak kiedyś?

A może tylko wydawało się, że rozmawiamy... Nie będę potrafiła niczego mu wytłumaczyć. Muszę coś zrobić. Jeżeli tak dalej będzie, wszystko umrze. Nie chcę wydawać na świat umierającego. Możemy żyć bez umierania. Jest taka możliwość. [...] Nie wiem jaka, ale wiem, że jest. Ale jest to możliwe tylko razem, jedno dla drugiego, razem. To niemożliwe w pojedynkę. Nie ma sensu. To zakłęty krąg. Jak mam mu to wytłumaczyć, by zobaczył, co robi i zrozumiał?⁶³.

Vera postrzega kolejne dziecko jako Innego, który pojawia się w jej życiu, domagając się prawa do miłości i wolności. Obserwując męża, stwierdza, że od lat nie potrafi on kochać inaczej niż w sposób skrajnie egoistyczny, uprzedmiotowiając ją i dwójkę ich dzieci. Kobieta nie umie się z tym pogodzić, nie chce wydawać na świat kolejnego obiektu egocentrycznego uczucia. Równocześnie jednak zdaje sobie sprawę z tego, że trwające przez lata wzajemne zamykanie się na siebie sprawiło, że ona i Alex nie potrafią już ze sobą rozmawiać, komunikować o najważniejszych sprawach. Język ich małżeństwa dotyczy spraw przyziemnych, materialnych, nie ma potencji mówienia o nadrzędnych, duchowych wartościach. Ostatnia część monologu Very nabiera wręcz charakteru religijnego. Czym jest „życie bez śmierci”, którego możliwość kobieta przeczuwa? Nie wiadomo do końca, to jakaś Tajemnica wymykająca się językowi. Pewne jest jednak, że osiągnąć je można, tylko będąc w bliskiej relacji z drugim człowiekiem – egoizm przynosi zgubę. Nie trzeba szukać daleko, by znaleźć odpowiedź na pytanie, na czym musi się opierać ta relacja. Wszak zaledwie kilka scen wcześniej młodsza córka Very i Aleksa, Ewa⁶⁴, czyta fragment Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian – słynny *Hymn o miłości* będący podsumowaniem chrześcijańskiego rozumienia tego uczucia:

Miłość cierpliwa jest,
łaskawa jest.
Miłość nie zazdrości,
nie szuka poklasku,
nie unosi się pychą; [...]
nie szuka swego,
nie unosi się gniewem,
nie pamięta złego; [...]
Wszystko znosi,
wszystkiemu wierzy,
we wszystkim pokłada nadzieję,
wszystko przetrzyma.

1 Kor 13,4–7

⁶³ Cytat pochodzi z filmu *Wygnanie*. Reż. A. ZWIAGINCEW. Belgia, Rosja 2007.

⁶⁴ Podobnie jak w przypadku młodych bohaterów *Powrotu*, Iwana i Andrieja, biblijne imię córki Very i Aleksa stanowi jedno z ewidentnych odesłań do religijnej wymowy filmu.

Miłość, o której pisze św. Paweł i której domaga się Vera dla swego nienarodzonego dziecka, zakłada przede wszystkim otwartość i bezinteresowność. Kiedy kochający dąży do uczynienia z kochanego swej własności, staje się ona niemożliwa. A nieśmiertelność uczucie to zapewnia w takim sensie, że zakorzenione jest w miłości Boga. Tylko wychodząc poza swoje Ja, osobiste pragnienia, lęki i dążenia, obdarzając drugiego człowieka autentyczną miłością, uniknąć można zakłętę kręgu, w którym samotni egoiści rodzą kolejnych samotnych egoistów. Vera, mówiąc Aleksowi, że dziecko, które ma przyjść na świat, nie jest jego, ma więc na myśli podstawowy fakt: każde nowe istnienie jest autonomiczne, powołane do wolności i miłości, nie stanowi niczyjej własności.

Zachowanie bohaterki filmu ilustruje pogłębione odczytanie biblijnej opowieści o Zwiastowaniu, której nadrzędnym przesłaniem jest już nie tyle posłuszeństwo woli Boga, ile bezinteresowne otwarcie się na to, co Inne (Boskie) w drugim człowieku. Przez religijne konotacje bohaterka uosabia Marię, która w Nowym Testamencie przyjmuje do łona Innego, otwiera się na Boga, którego urodzi i wychowa w pełni matczynej miłości, pozwalając Mu odejść, gdy dojrzeje do spełnienia swego przeznaczenia. Podobne sensory zdają się sugerować (znów na zasadzie znanej z *Powrotu*) pewne wyobrażenia ikoniczne, zwłaszcza scena, w której dzieci Very i Aleksa wraz z przyjaciółmi układają puzzle przedstawiające słynny obraz Leonarda da Vinci *Zwiastowanie*.

Realizacja biblijnego wzorca przybiera w *Wynnaniu* formę szczególną. Wszak w sensie dosłownym „zwiastowanie” Very nie kończy się radosną Nocą Bożego Narodzenia, lecz śmiercią jej i dziecka. Zwiagincewowi nie chodzi jednak o zwykłe powtórzenie biblijnej opowieści, a o ocalenie jej sensu. I tak też się dzieje. Gest Very, zgubny dla niej, może się jednak okazać zbawieniem dla Aleksa. Od momentu, w którym bohater uświadamia sobie, iż jego żona umiera, zaczyna rozpoznawać własne zaślepienie. Najpierw pojmuję, że powinien był pozwolić kobiecie urodzić dziecko, bo od tego zależało jej szczęście. Potem przekonuje się, jak niesłuszne były jego podejrzenia związane z romansem żony i Roberta. Wreszcie, słuchając opowieści przyjaciela, zaczyna rozumieć pobudki, jakimi kierowała się Vera. Ostatnia scena ukazuje Aleksa siedzącego przy polnej drodze, niedaleko rozłożystego drzewa, w którym teraz z łatwością można dostrzec aluzję do biblijnego Drzewa Poznania Dobra i Zła. Mężczyzna długo, w milczeniu wpatruje się przed siebie. Potem wstaje, wsiada do samochodu i odjeżdża w stronę, z której w pierwszej sekwencji filmu przyjechał jego brat – tam, gdzie znajduje się jego dom rodzinny, najprawdopodobniej do dzieci pozostawionych pod opieką znajomych. Kiedy auto niknie za horyzontem, kamera przesuwa się w kierunku pola, na którym trwają sianokosy. Grupa wieśniaczek ze śpiewem na ustach ścina trawę; jedna z nich niesie na ręku niemowlę. Ta stosunkowo oczywista reprezentacja świata kobiecego (i kobiecej miłości), opartego na prawach natury (w tym – jej powtarzalności), jest równocześnie drugą sceną, wnoszącą jakąś nadzieję, sygnał możliwości powrotu do utraconego raju. Pierw-

sza pojawiła się nieco wcześniej, gdy Alex, oczekując na powrót Roberta, zasnął w samochodzie. W chwili, w której zaczął padać deszcz, opowieść przeniosła się w okolice rodzinnego domu bohatera: kamera skupiła się na strugach wody coraz gęściej płynących wśród traw i porzuconych w korycie wyschniętego strumienia przedmiotów. Na krótką chwilę potok ożył. Misja Very została zrealizowana, a jej czyny wyraziły to, czego nie umiała oddać słowami. Przez zasłone świata uchyloną za przyczyną tragedii matki i jej dziecka błysnął obraz raj.

Czas moralnej apokalipsy *Jelena*

O przynależności *Powrotu* i *Wygnań* do kategorii filmów (około)religijnych świadczy między innymi konstytutywna dla światów w nich przedstawionych biblijna symbolika. W *Jelenie*⁶⁵ za podobny efekt odpowiada brak owej symboliki, czy też raczej: pozostająca po niej dotkliwa pustka.

Wśród podawanych przez bazę IMDb⁶⁶ ciekawostek związanych z filmem *Zwiagincewa* można znaleźć informację o temacie, jaki przyświecał twórcy podczas realizacji dzieła; miało nim być hasło „apokalipsa”. Co ciekawe, reżyser odarł ten motyw z bezpośrednich biblijnych konotacji, których – po poprzednich jego filmach – można się było wręcz spodziewać. Jeśli rzeczywiście *Jelena* jest filmem o apokalipsie, to apokalipsa ta jest szczególna, jej istotą wydaje się bowiem brak głębokiej duchowości.

Świat przedstawiony w *Jelenie* stanowi radykalną realizację ponurych scenarii, w których na ogół poruszają się bohaterowie dzieł *Zwiagincewa*. Jest to rzeczywistość wręcz zdehumanizowana. Tytułowa bohaterka (Nadieżda Markina) mieszka ze starszym bogatym mężem, Władimirem (Andriej Smirnow), w przestronnym apartamencie wyposażonym w nowoczesną technologię. Rozbrzmiewające w ciszy wielkiego mieszkania dźwięki pracującego blendera czy bezsensownej telewizyjnej gadaniny akcentują emocjonalną pustkę, jaka od pewnego czasu zdaje się dzielić małżonków. Istotnym sygnałem ich wzajemnego oddalenia jest fakt, iż śpią w osobnych sypialniach, a spędzany wspólnie czas starannie odmierzają codzienną rutyną: pobudką Jeleny na chwilę przed włączeniem się budzika, jej krzątaniem się po domu, przygotowywaniem śniadania, budzeniem męża i spożywaniem posiłków przy stole, który – podobnie jak w analogicznych scenach w *Powrocie* – zdaje się precyzyjnie oddzielać to, co męskie, od tego, co żeńskie.

⁶⁵ Oficjalny, narzucony przez polskiego dystrybutora, tytuł filmu *Zwiagincewa* brzmi *Elena*, zawiera on jednak istotny błąd (zasady transkrypcji cyrylicy wskazują na konieczność zapisu rosyjskiej litery „e” na początku wyrazu jako „je”; w taki też sposób głoska ta jest wymawiana), dlatego w książce tej posługiwać się będę formą „Jelena”.

⁶⁶ Zob. <http://www.imdb.com/title/tt1925421/trivia>. Data dostępu: 16 lutego 2012.

Eleganckie, czyste, utrzymane w chłodnych tonacjach barwnych wnętrza domu Jeleny i Władimira są nie tyle skonstrastowane, ile uzupełnione przez kolejne naznaczone pustką albo rozkładem przestrzenie: ponure ulice, którymi Jelena wędruje, by odwiedzić syna z pierwszego związku Sieriożę (Aleksiej Rozin), ciasne i zagracone mieszkanko, w jakim gnieździ się jego rodzina, sterylną salę szpitala, gdzie po zawale serca trafia Władimir i gdzie – jak dowiadujemy się z jednego z dialogów – przed dziesięcioma laty poznał Jelenę. Miejsca przedstawione w filmie są bez wyjątku zimne, wydają się zamierać, nieruchomieć. Jediną rzeczą, która zdaje się w nich poruszać, jest światło: to, które pada na okno apartamentu Jeleny i Władimira w pierwszej sekwencji filmu i tworzy jasne i ciemne plamy w szpitalnej sali.

Motyw odbicia, tak charakterystyczny dla filmów Zwiagincewa (zwłaszcza *Wygnańca*), w *Jelenie* nabiera niepokojącego znaczenia. Nie jest już tylko sygnałem introspekcji (choć siadając każdego poranka przed lustrem tytułowa bohaterka zdaje się dokonywać milczącej rekapitulacji swych losów). Bardzo często pojawia się w filmie motyw odbić zamazanych, nieostrzych: ponury, martwy świat odbija się w szybie (a może odbija się od szyby) samochodu Władimira; niewyraźna sylwetka Jeleny rysuje się na gablocie z zamkniętą weń ikoną, przy której bohaterka zanosí modły o uzdrowienie męża. Często zresztą gładkie, wypolerowane powierzchnie odbijają w tym świecie obrazy będące już odbiciami – na przykład ekran telewizora, nadającego nieustannie pozbawione jakiegokolwiek wartości i celu programy.

Wydaje się, że komunikacyjne problemy wszystkich bez wyjątku bohaterów filmu nie biorą się z istnienia między nimi jakichś barier (jak w *Powrocie* czy *Wygnańcu*), lecz z prostego faktu, iż nie mają oni sobie nic do powiedzenia. Kiedy Jelena odwiedza rodzinę Siergieja, nikt nie chce z nią rozmawiać: starszy z wnuków zamyka się w swoim pokoju, grając w grę wideo; wkrótce dołącza do niego ojciec; przejęta synowa niezbyt skutecznie próbuje przywołać ich do porządku. W ostatniej scenie wszyscy zasiadają przed wielkim telewizorem w domu Władimira, po szybie, która oddziela ich od świata, nie przemknęła już jednak złota smuga słonecznego światła.

Atrofia relacji międzyludzkich przejawia się także i w tym, że jedyną rzeczą, o której bohaterowie próbują i chcą rozmawiać, są sprawy finansowe. Jelena w zasadzie utrzymuje rodzinę Siergieja, który całe dnie spędza w domu na piciu piwa, a jedyną szansę rozwiązania swych problemów widzi w wydobywaniu większej ilości gotówki od ojczyma. Władimir jednak nie ma ochoty na finansowanie łapówek, za których pomocą Siergiej zamierza uchronić swego starszego syna, Saszę (Igor Ogurcow) od obowiązkowej służby wojskowej. Zdesperowana Jelena – być może przeczuwając, że jedynie dzięki pieniądżom może otrzymać od bliskich namiastkę miłości – chcąc zagarnąć spadek po Władimirze, zabija męża, podając mu viagrę wraz z lekami na serce.

Apokalipsa dokonuje się zatem nie w świecie, lecz w ludziach, czy też może: dokonuje się w świecie, ponieważ wcześniej wypełniła się w ludzkich duszach

i umysłach. Bohaterowie filmu Zwiagincewa zatracili nie tylko głębszą duchowość, lecz także w ogóle jakąkolwiek potrzebę poszukiwania sensu. Potrafią co prawda dbać o ciało (Władimir regularnie chodzi na siłownię, Jelena przygotowuje dla niego sok ze świeżej marchwi), ale w cerkwi czują się już nieswojo (Jelena nie wie, do którego świętego się modlić i zapomina o założeniu stosownego nakrycia głowy). Choć fabuła filmu przywodzi na myśl powieści Fiodora Dostojewskiego, nie ma w nim charakterystycznej dla twórcy *Zbrodni i kary* intensywności moralnych napięć. Morderstwo doskonałe, jakiego dokonuje Jelena, mimo iż pozostawia ślad na jej sumieniu, nie wstrząsa nią do głębi. Zwiagincew przedstawia świat, w którym stopniowo w duchowej pustce, powstałej w wyniku upośledzenia międzyludzkich relacji i bezmyślnego hołdowania kulturze konsumpcjonizmu, zaczyna wzrastać zło. O ile jeszcze w wypadku Jeleny jest ono – być może – efektem jej niezaspokojonej potrzeby bycia kochaną, o tyle w wypadku jej rodziny jest to zło bezsensowne, wyrastające z gnuśności i nudy. Odzwierciedla to jedna z ostatnich scen, w której starszy wnuk bohaterki wraz z kolegami bierze udział w pozbawionej wyraźnego celu brutalnej bijatyce z inną bandą młodych, najwyraźniej również nie mających stałego zajęcia ludzi.

Dokonująca się ukradkiem apokalipsa ma jednak jeszcze jeden wymiar. W świecie zdominowanym przez kult ciała i powierzchni zatracona zostaje umiejętność refleksyjnego spojrzenia na rzeczywistość, rozczytywania jej nie tyle jako misterium, ile jako całości w pewien sposób usensownionej. Światem Jeleny i Władimira zdaje się rządzić powtarzalność, w warstwie muzycznej podkreślana zresztą przez minimalistyczną muzykę Philipa Glassa, w której nieustannie powracają te same frazy. Kobieta nie postrzega jednak tej powtarzalności w kategoriach uświęconego rytuału; jest to dla niej być może rutyna charakterystyczna dla życia ze starszym, niejednokrotnie trudnym w pożyciu i prawdopodobnie już (nigdy?) niekochanym mężem. Bohaterka nie jest też w stanie rozpoznać uniwersalnego charakteru historii, jaka stała się udziałem jej i Katii (Jelena Liadowa), córki Władimira z pierwszego związku.

Podobnie jak w *Wygnanii* i *Powrocie*, Zwiagincew sięga w *Jelenie* do biblijnej historii, traktując ją jako pewnego rodzaju archetyp. Jeśli w *Powrocie* takim archetypem była Pasja, a w *Wygnanii* – Zwiastowanie, to w *Jelenie* jest nim swoista trawestacja przypowieści o synu marnotrawnym. Na trop ten naprowadzają nie tyle konkretne symbole, ile szczególne relacje łączące Władimira z żoną Jeleną i córką Katią. Sytuacja, w jakiej znajduje się tytułowa bohaterka filmu, przypomina dramat starszego syna z biblijnej przypowieści. Podczas gdy marnotrawny syn żyje rozrzutnie, trwoniąc przypadającą na niego część majątku ojca, jego starszy brat wiernie trwa przy boku rodzica, spełniając każde jego polecenie. W filmie Zwiagincewa rolę syna marnotrawnego przyjmuje Katia – prowadząca swobodny, wręcz rozwiązły tryb życia, niestroniąca od narkotyków i alkoholu (hedonistka, jak powie o niej Władimir), opłacająca swoje ekscesy pieniędzmi

ojca. Jelena wydaje się całkowitym jej przeciwieństwem – trwa wiernie przy mężu, cierpliwie znosi jego humory, zgadza się na pełnienie zadań bardziej przypominających prace służącej niż żony. Kiedy Władimir oświadcza, że zamierza sporządzić testament, na którego mocy większa część jego majątku przypadnie w udziale Katii, Jelena zostaje skonfrontowana z rażącą niesprawiedliwością, podobnie jak wierny syn z biblijnej przypowieści, utyskujący na brak jakiegokolwiek wyrazu wdzięczności ze strony traktowanego z szacunkiem ojca, który z tak wielką radością przyjmuje powrót syna marnotrawnego. Nawet jednak owo „wydziedziczenie” nie wytrąca Jeleny z równowagi tak bardzo, jak brak symbolicznego koźlęcia, o które w Biblii upominał się wierny syn: oto bowiem Władimir odmawia udzielenia pomocy Siergiejowi. Wydaje się, że Jelena nie może wybaczyć mężowi przede wszystkim tego, że ulegając ekscesom córki, nie potrafi z podobną łagodnością potraktować jej syna.

Podobnie jak w *Wygnaniu*, Zwiagincew nie tyle powtarza biblijną scenę, ile ukazuje niemożność jej pełnej realizacji w duchowo zdegradowanym świecie. Co więcej, w sytuacji moralnej apokalipsy wyznaczniki biblijnej przypowieści ulegają specyficznemu odwróceniu: wierność Jeleny okazuje się zaledwie maską dla jej braku miłości do męża, natomiast przyjęcie przez Katię postawy córki marnotrawnej jest świadomym i bynajmniej niepozbawionym poczucia odpowiedzialności wyborem. W scenie rozgrywającej się w szpitalu Katia odsłania na moment prawdziwą twarz. Jej hedonizm jest w gruncie rzeczy nihilizmem, przeżywanym zresztą głęboko i w ukryciu. W rozmowie z ojcem dziewczyna ujawnia, że jej pogarda dla ogólnie przyjętych wartości i obyczajów ma źródło w tym, iż są one jedynie bezrefleksyjnie powtarzanymi, powielanymi w nieskończoność pustymi formami i frazesami. Wydaje się, że Katia to jedyna postać, która rozpoznaje w otaczającym ją świecie duchową i moralną ruinę, świadomie odmawiając uczestnictwa w grze pozorów mających na celu imitowanie jakiegokolwiek wyższego sensu – w rzeczywistości całkowicie go pozbawionej. Prowadzony przez nią tryb życia stanowi wyraz zarówno buntu, jak i żalu, może nawet rozpacz. Świadectwo temu Katia daje w scenie rozmowy z Jeleną, kiedy to agresywnie, wręcz wulgarnie, odnosi się do napomnień macochy. Gdy tytułowa bohaterka mówi o miłości, jaką córka powinna obdarzać ojca, Katia (prawdziwie kochająca ojca, o czym świadczy jedna z kolejnych scen) natychmiast rozczytuje jej sformułowania jako pozbawione głębi truizmy. Rzucone w gniewie pod adresem Jeleny stwierdzenie: „Próbujesz mnie uleczyć, ale ja jestem zdrowa” ma w tym kontekście dodatkowe znaczenie. Rzeczywiście, Katia jest „zdrowa”, jako jedyna bowiem broni się przed osunięciem w całkowitą duchową, moralną i egzystencjalną pustkę.

Szczególną rolę w filmie Zwiagincewa pełnią ujęcia przedstawiające młodsze go z wnuków Jeleny, będącego jeszcze niemowlęciem. Zajmowanie się nim wydaje się jedną z nielicznych radości tytułowej bohaterki. Sceny te zarówno wskazują, co dla Jeleny jest najcenniejsze, jak i stanowią smutną puentę relacji osobowych przedstawionych w filmie. W ostatniej sekwencji kamera z lotu ptaka ukazuje

chłopca śpiącego na łóżku, w którym niedawno zmarł Władimir. Kiedy dziecko budzi się, nie ma przy nim nikogo – pozostali członkowie rodziny zasiadają w salonie wokół wielkiego telewizora. Z jednej strony można to ujęcie interpretować jako sygnał tego, iż młodszy wnuk Jeleny wciąż jest niewinny, nie uczestniczy w świecie konsumpcjonizmu i przemocy (a więc być może symbolizuje trudną nadzieję). Z drugiej – wzór kapy, na jakiej leży malec, złożony z jednego, ciągle (w nieskończoność?) powielanego motywu, rodzi skojarzenia zarówno ze złą, nieuświęconą, pozbawioną sensu powtarzalnością życia Jeleny i jej bliskich, jak i z ironicznymi rozważaniami Katii na temat bezcelowości rodzicielstwa, które tylko pomnaża kolejne „złe ziarna”. Ujęcie zamykające film, tworzące ramę wraz z sekwencją otwierającą, również akcentuje motyw powtarzalności i niezmienności. Czy zatem apokalipsa jest czymś immamentnie wpisanym w naturę człowieczeństwa? Czy świat kończy się z każdymi kolejnymi narodzinami i tylko przerwanie cyklu życia może położyć kres temu procesowi? Jelena nigdy nie zgodziła się z takim stwierdzeniem; Katia zapewne tak.

„Kim w ogóle jest święty?” *Trzeci cud, Maria*

Pytanie stanowiące tytuł tego podrozdziału pada z ust Roxane (Anne Heche), bohaterki filmu *Trzeci cud* (1999) Agnieszki Holland. Młoda kobieta dowiaduje się, że Kościół Katolicki rozpoczyna dochodzenie, aby ustalić, czy jej zmarła przed kilkoma laty matka była świętą. Roxane, podobnie jak postawiony w niemal identycznej sytuacji bohater wspomnianego we wstępie *Czasu religii* Marca Bellocchia, jest niewierząca. Wie, że od kilku lat jej matka stanowi obiekt kultu rzesz niewykształconych mieszkańców ubogiej dzielnicy Chicago, sama jednak zachowuje w tej sprawie sceptycyzm – zbyt boleśnie odczuwa fakt, że została w wieku szesnastu lat opuszczona przez kandydatkę na świętą pragnącą poświęcić resztę życia Bogu. Ksiądz Frank Moore (Ed Harris), któremu powierzono dochodzenie w sprawie świętości Helen O'Regan (Barbara Sukowa), próbuje nakłonić Roxane do wyznania prawdy o matce. Kiedy poirytowana kobieta rzuca mu w twarz pytanie o to, kim jest święty, dochodzi do charakterystycznej wymiany zdań:

Frank: Święty to ktoś, kto jest w niebie z Bogiem. Jeśli modlisz się do niego i modły zostają spełnione, znaczy to, że ma kontakt z Bogiem, bo przekonał Go, by ci pomógł.

Roxane: Co ty opowiadasz? Że matka siedzi w niebie, klepie Boga w ramię i szepcze: „Wiesz, może wysłuchasz ich modłów”? Wierzysz w to? Tak?

Frank: Zadajesz trudne pytania⁶⁷.

⁶⁷ Cytat pochodzi z filmu *Trzeci cud*. Reż. A. HOLLAND. USA 1999.

Pytanie Roxane jest rzeczywiście bardzo trudne. Nie zmienia to jednak faktu, że odpowiedź udzielona przez Franka jest naiwna, banalna i niegodna kapłana od lat zajmującego się cudami i świętością. Co więcej, ksiądz przeżywający głęboki duchowy kryzys, sam nie wierzy w to, co mówi, choć trudno jest mu to przyznać. Głównym tematem filmu Agnieszki Holland nie jest zatem dochodzenie w sprawie świętości Helen O'Regan, ale poszukiwanie utraconej wiary.

Frank od lat pragnie, by któreś z prowadzonych przez niego dochodzeń doprowadziło do „odnalezienia” autentycznego świętego. Retrospekcje wskazują na to, że największe nadzieje kapłan wiązał z postacią ojca Falcone, po którego śmierci doszło do wielu uzdrowień i cudów. W ostatniej niemal chwili Frank odkrył jednak kompromitujące dokumenty całkowicie zmieniające wizerunek zmarłego zakonnika. Prawda nie przynosi bohaterowi ulgi. Problem polega bowiem na tym, że Frank, szukając prawdziwych cudów, znaków autentycznej świętości, w istocie rzeczy poszukuje dowodu na istnienie Boga, który pozwoliłby mu odzyskać wiarę i spokój wewnętrzny. Dążenie to manifestuje bohater kilkakrotnie, zwierając się ze swych nadziei związanych z Helen przyjacielowi z seminarium („Chcę, żeby to nie było na próżno. Chcę, by to była prawda”) oraz Roxane („Chcę, żeby Bóg jeszcze raz odsłonił twarz”). Źródła duchowego kryzysu Franka tkwią w jego przeszłości: postanowił zostać księdzem w chwili, w której jego ciężko ranny ojciec-policjant cudem uniknął śmierci; jednakże wkrótce po złożeniu przez młodego człowieka ślubów, rodzic mimo wszystko zmarł. Każdy zdemistyfikowany cud tylko osłabia wiarę Franka – w Helen upatruje on ostatniej szansy na odzyskanie duchowej równowagi.

Na płaszczyźnie czysto religijnej *Trzeci cud* trudno uznać za szczególnie odkrywczy czy oryginalny film. Po pontyfikacie Jana Pawła II i rekordowej liczbie ustanowionych przez niego świętych, spór, jaki prowadzi Frank z pełniącym tak zwany urząd adwokata diabła arcybiskupem Wernerem (Armin Mueller-Stahl), wydaje się jałowy⁶⁸. Argument niemieckiego duchownego, jakoby nie mogło być tak, „by akt prostej dobroci – dokarmianie biednych, czułość dla chorych – czyniły świętego; prawdziwa świętość jest nie z tego świata”, współcześnie nie ma znaczenia. „Święci zwykłych ludzi” – kategoria, do której Frank zalicza Helen – nie wydają się niczym dziwnym. *Trzeci cud* nie odpowiada też na pytanie o to, czym jest autentyczna świętość, choć w sposób pośredni sugeruje, że odpowiedź tkwi w łagodnej, pełnej troski i światła twarzy Helen, w którą bez końca wpatruje się Frank. W ciekawy sposób dzieło mówi jednak o tym, co pod tym pojęciem w odczuciu różnych ludzi może się kryć. Frank w przejawach świętości widzi dowody na istnienie Boga – przebłyśki Jego twarzy; arcybiskup Werner – rodzaj bohaterstwa w świecie upadku podstawowych wartości duchowych; tłum niewykształconych mieszkańców Chicago – środek, za którego pomocą moż-

⁶⁸ Akcja filmu toczy się na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Obecnie procedury kanonizacyjne wyglądają nieco inaczej niż przed trzydziestoma laty.

na wyblagać u Boga różne, zwykle doczesne, łaski; Roxane wreszcie, reprezentująca agnostyków i ateistów – niezrozumiałą instancję wkraczającą między nią a matkę – oraz nią i Franka. Każda z postaci postrzega świętość jako to, czego najbardziej w danym momencie obawia się lub pragnie. To egoistyczne nastawienie pointuje scena ukazująca zakonnice zbierające śmieci na placu przed płaczącym krwawymi łzami posągiem Maryi: jeszcze przed kilkoma godzinami pełno było w tym miejscu rozmodlonych ludzi, a pozostał po nich tylko wielki bałagan.

Trzeci cud to film o pragnieniu transcendencji. Frank nie chce niczego innego, jak potwierdzenia faktu, że to, czemu poświęcił życie, jest prawdziwe i niezmiennie. Dlatego też – choć nie zrozumie, czym jest świętość – doświadczy duchowej odnowy: tytułowy trzeci cud, na który czekać będzie Kościół, by oficjalnie przystąpić do procesu beatyfikacyjnego Helen, dokona się w ciszy i zamknięciu – Frank odzyska wiarę, a Roxane odnajdzie się w macierzyństwie.

Pytanie o to, kim jest święty, choć nie wprost, pada też w filmie *Maria* Abela Ferrary (2005). Dzieło to mówi między innymi o filmowych powodach i sposobach konstruowania świętości. Wszak swego rodzaju centrum, wokół którego toczy się akcja, jest film *Oto moja krew* nakręcony przez jednego z bohaterów, reżysera Tony'ego Childressa (Matthew Modine). Dzieło Childressa budzi jeszcze przed premierą wiele kontrowersji i protestów ze względu na odbiegający od ewangelicznego wizerunek Chrystusa oraz bazujący na apokryfach motyw wielkiej roli, jaką miała pełnić w życiu Jezusa Maria Magdalena. Jednym z sekretów filmu *Oto moja krew* jest fakt, że aktorka, która wciela się w postać uczennicy Chrystusa, Marie Palesi (Juliette Binoche), wkrótce po zakończeniu zdjęć z niewyjaśnionych bliżej względów wycofuje się ze świata filmu i wyrusza w podróż do Jerozolimy. Widz wie jednak, a przynajmniej może się domyślać, jakiego typu doświadczenie stoi za nagłą i zdumiewającą decyzją dobrze zapowiadającej się aktorki. Mówi o tym pierwsza sekwencja filmu, w której scena znalezienia pustego grobu przez kobiety wyjęta z filmu Childressa przeplata się z krótkimi ujęciami prezentującymi Marie (w stroju Marii Magdaleny, ale innym niż ten, w którym gra w cytowanej scenie) wpatrującą się w przestrzeń, jak gdyby nasłuchującą, szepczącą ze wzruszeniem słowa „Mary” i „Jezua”.

Objawienie, bo chyba tak najłatwiej określić doświadczenie, jakie stało się udziałem Marie, skłania bohaterkę do porzucenia kariery, pozostania w Ziemi Świętej i oddawania się bliżej nieokreślonym duchowym wędrówkom i rozważaniom. W pewien sposób stanowi także kluczowe dla filmu Ferrary wydarzenie. O ile *Trzeci cud* to dzieło o poszukiwaniu Boga w sytuacji kryzysu wiary, o tyle *Maria* wydaje się raczej filmem o Bogu, który wkracza w życie człowieka zupełnie nieproszony, w najmniej spodziewanym momencie. Marie Palesi nie jest przy tym jedyną osobą, która znalazła się w takiej sytuacji.

Drugim – a w zasadzie głównym – bohaterem filmu jest Ted Younger (Forest Whitaker), dziennikarz telewizyjny, gospodarz serii programów o wiele mówią-

cej nazwie *Jezus – prawdziwa historia*. Goszcząc w studio przedstawiciele różnych religii i profesji, rozmawiając z naukowcami, filmowcami i duchownymi, Ted próbuje ukazać postać Chrystusa z możliwie wielu punktów widzenia. Nie jest przy tym świadom faktu, że w ten sposób jego własne życie otwiera się na obce mu do tej pory treści religijne. Po obejrzeniu na przedpremierowym pokazie filmu *Childressa* bohater namawia reżysera do udziału w swym programie. Do tego samego próbuje nakłonić Marie, której kreacja aktorska wywarła na nim wielkie wrażenie. Jednakże fascynacja aktorką zaczyna się wkrótce zmieniać w głębsze zainteresowanie postacią samej Marii Magdaleny i jej rolą w życiu Jezusa.

Telewizyjny program o Jezusie zbiega się w czasie z niezwykle intensywnym okresem w życiu Teda – jego małżeństwo stoi na krawędzi kryzysu: bohater nie tylko poświęca pracy ogromną ilość czasu, lecz także zdradza ciężarną żonę Elizabeth (Heather Graham) z przyjaciółką Marie, Gretchen (Marion Cotillard). Momentem krytycznym staje się przedwczesny poród, w którego wyniku życie Elizabeth i małego synka jest zagrożone. Zupełnie nieoczekiwanie Ted doświadcza cierpienia tak ogromnego, że jego dotychczasowy światopogląd ulega całkowitemu przewartościowaniu.

Mówiąc metaforycznie, Bóg wkracza w życie Teda przez ból. Przewodniczką, nauczycielką, a w pewien sposób i pocieszycielką staje się dla bohatera Marie Palesi – i to jeszcze przed nadejściem najbardziej dramatycznych wydarzeń. To dzięki niej Ted zostaje skonfrontowany z pytaniami, których unikał przez całe życie. Tym, co pociąga go początkowo w aktorce, jest jej tajemniczość. Od Gretchen dowiaduje się, że niezwykle doświadczenie duchowe Marie polegało między innymi na tym, iż „żyła w dwóch światach; mogła wrócić w przeszłość i zobaczyć prawdę”⁶⁹ (w domyśle: prawdę dotyczącą życia Jezusa). Dla Teda, który próbuje ukazać postać Chrystusa z różnych perspektyw, możliwość nawiązania kontaktu z aktorką-mistyczką jest z pewnością kusząca. Nie spodziewa się jednak, jaki kształt przybierze ich znajomość. Gdy Marie w pierwszej z całego szeregu rozmów telefonicznych pyta go o powody, dla których przygotowuje program o Jezusie, Younger nie potrafi udzielić jej konkretnej odpowiedzi; w końcu przyznaje, że nie wie, czy wierzy w Chrystusa. Aktorka, nim przerwie rozmowę, stwierdza dobitnie: „Jezus pomógł Marii Magdalenie, a teraz ona pomaga mnie”. Wkrótce jednak sama Marie będzie musiała wspierać Teda – to do niej bohater zadzwoni, gdy jego żona i syn znajdą się w szpitalu w stanie krytycznym. Rada Marie będzie prosta i oczywista – mówiąc o miłości rodzicielskiej, skieruje uwagę Youngera na miłość Boską i zachęci go do rozmowy ze Stwórcą. Chociaż Ted nie będzie jeszcze na to gotowy („Jak mogę Go spytać, skoro nie wiem nawet, czy w Niego wierzę?”), zacznie stopniowo zmieniać pogląd na sprawy wiary.

⁶⁹ Cytat pochodzi z filmu *Maria*. Reż. A. FERRARA. Francja, USA, Włochy 2005.

Przemiana Teda ujawnia się najpełniej w scenie wywiadu z Childressem. Warto przytoczyć choćby fragment tego dialogu:

Ted: Dlaczego chciałeś zrobić film o Jezusie?

Tony: Bo film Gibsona zarobił miliard dolarów. Żartuję. Historia Jezusa jest dziś równie ważna jak 2000 lat temu. Gdy Chrystus jest przybijany do krzyża, to ty jesteś przybijany do krzyża i ja jestem przybijany do krzyża, całe społeczeństwo jest przybijane do pieprzonego krzyża. [...]

Ted: Czy byłeś kiedyś przybity do krzyża, Tony? Wiesz jak to jest, być przybijanym do krzyża?⁷⁰.

Ted w zdecydowany sposób obnaża hipokryzję Childressa. Reżyser szafuje banałami o ukrzyżowaniu, wpada jednak w zakłopotanie, gdy Younger swym nagłym pytaniem nadaje ewangeliczny sens niesieniu (i byciu przybitym do) własnego krzyża. W chwili, w której rozmowa zejdzie na potencjalne powody protestów wobec filmu Childressa, Ted wybucha po raz kolejny. Podważając tezę reżysera o „brakach w inteligencji” przeciwników dzieła, bohater pyta:

Czy to braki w inteligencji czy wyznanie wiary? Wyznanie zwrócone przeciwko desakralizacji Boga, desakralizacji wizerunku tego, co powinno być ko-chane?⁷¹.

Tony natychmiast zasłania się tradycyjną interpretacją wartości religijnych. Sam czerpał wyobrażenia z tekstów apokryficznych i nie widzi w tym nic nieodpowiedniego. Nie zmienia to jednak faktu, że – jak natychmiast udowadnia mu Ted – być może w odczuciu człowieka religijnego poszukiwanie historycznej prawdy lub radykalnie nowych interpretacji nie ma najmniejszego sensu. Pierwsza odpowiedź reżysera na pytanie o to, dlaczego chciał nakręcić film o Jezusie, choć – jak sam stwierdził – żartobliwa, nie była chyba jednak niedorzeczna. Tony, tak jak większość twórców kasowych obrazów religijnych, ukrywa fakt, że jego film oprócz wartości czysto artystycznych ma przynieść także wymierne korzyści finansowe. Ted z kolei zaczyna rozumieć, że być może prowokowanie wielkiego zamieszania i kontrowersji wokół tematów religijnych prowadzi do spłycenia wizerunku świętości we współczesnym świecie, pozbawienia go walorów transcendentnych. Dopiero po uświadomieniu sobie tego wszystkiego bohater jest gotowy do podjęcia próby modlitwy, która – początkowo będąc dość nieskładnym rzucaniem oskarżeń (w tym pod własnym adresem) – w końcu da mu pełne zrozumienie sytuacji, w której się znalazł i pozwoli przyjąć właściwą postawę względem żony i dziecka.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

Pytanie o źródła zła i cierpienia przewija się przez cały niemal film Ferrary. Świat, w którym żyją bohaterowie, wypełnia mrok. Podkreślają to ujęcia wielkiego miasta, które Ted ogląda kilkakrotnie przez szyby swego samochodu: tonące w ciemności nocy wielkie wieżowce, drogi zatłoczone autami z zaciemnionymi szybami, zamknięte pod względem etnicznym dzielnice, w których panuje przemoc, oglądana zresztą nieustannie na ekranach telewizorów i komputerów. Świadkiem zła jest także Marie. Scena, w której wraz z zaprzyjaźnioną żydowską rodziną zasiada w Jerozolimie do stołu w Święto Paschy w domu, w którego pobliżu niespodziewanie wybucha bomba, wprowadzając chaos, zostaje zmontowana z obrazami przedstawiającymi Teda miotającego się po szpitalnych korytarzach w chwili, gdy stan jego syna jest krytyczny. Dlaczego Bóg zsyła na ludzi, których rzekomo kocha, olbrzymie cierpienie? Marie radzi Tedowi zapytać o to samego Stwórcę, sugerując, że tylko dzięki szczerzej modlitwie możliwa jest całkowita teodycea. Pewne jest, że w przypadku Youngera ból ma wartość oczyszczającą – uzmysławiając sobie własną wewnętrzną pustkę, bohater zaczyna dostrzegać autentyczne duchowe wartości.

Ferrara pozostawia na boku rozważań kwestię źródeł, na których podstawie można wnioskować o świętości. Childress w trakcie kręcenia filmu czerpał z apokryficznych ewangelii, wedle których Maria Magdalena była nie tylko uczennicą, lecz także apostołką oraz powiernicą Jezusa. W świetle wartości religijnych nie ma to jednak większego znaczenia. To właśnie za sprawą filmu Ted ulega fascynacji, która doprowadza go do Marie Palesi, a za jej pośrednictwem – do Marii Magdaleny. Łańcuch miłości i zrozumienia, który koniec końców wydaje się odpowiadać zawartej w tym dziele definicji świętości, wiedzie od Boga (Jezusa) przez postacie Marii Magdaleny i odtwórczyni jej roli aż do Teda, który z kolei obdarzać nią będzie własną rodzinę. *Maria* Ferrary ukazuje określone konsekwencje zamętu, w jakim żyje współczesny człowiek: relatywizm, mnogość małych prawd, ekstremizm, terroryzm, spływające każdą świętość mechanizmy popkultury wzmagają poczucie zagubienia. Wyjście z tej sytuacji stanowi, w świetle filmu, otwarcie się na autentyczne, głębokie doświadczenie duchowe. Czasem przyjmuje ono formę objawienia (Marie), innym razem oczyszczającego cierpienia (Ted). Być może dlatego tak słuszna wydaje się uwaga Marie, że otworenie się na prawdę i Boga to w gruncie rzeczy wielki akt odwagi.

Sacrum inaczej?

Wspominałam już, że większość definicji filmów religijnych nie obejmuje dzieł niezwiązanych z judeochrześcijańskim podejściem do kwestii *sacrum*.

Fakt ten z pewnością wynika z ogromnych różnic kulturowych między światem Zachodu i Wschodu, ujawniających się między innymi w odmiennym funkcjonowaniu wartości religijnych w życiu i sztuce, na przykład azjatyckiej. Wydaje się jednak, że – zachowując świadomość istnienia owych odmienności – o niektórych filmach chińskich, japońskich, koreańskich czy irańskich trudno mówić bez odniesień do sfery religii, przez co – przynajmniej potencjalnie – awansują one do rangi dzieł religijnych. Konstruowanie tego typu interpretacji wymagałoby, rzecz jasna, znacznych kompetencji religioznawczych i kulturoznawczych. W tym miejscu przeprowadzenie tak szczegółowych analiz jest niemożliwe, ograniczę się zatem do zasygnalizowania kilku najważniejszych, moim zdaniem, wątków.

Zachodni badacze, którzy napotykają w dziełach odległych kultur elementy głęboko duchowe, próbują się z nimi uporać zwykle na kilka sposobów. Często posiłkują się kategoriami wykształconymi przez myśl zachodnioeuropejską. Aleksander Rychwański na przykład, analizując filmy Wong Kar-Waia, sięga po pisma Heideggera i Levinasa⁷². W końcu jednak musi przyznać, że język zachodniego dyskursu humanistycznego nie jest w stanie dotknąć głębi przesłań dzieł reżysera:

Trudno jest znaleźć słowa na tyle niedookreślone, by ostrością znaczeń nie zniszczyły tego, co u Wong Kar-Waia jest raczej niepostrzeżenie (jeśli chodzi o ogląd całości) kumulowane niż konstruowane. Możemy się do tego zbliżyć, ale nigdy zawładnąć w sensie poznawczym⁷³.

Z innej perspektywy podchodzi do problemu obcości sztuki azjatyckiej Aneta Pierzchała. Przyjęta przez nią w książce *Obcość przezwyjężona? Film japoński a kultura europejska* strategia polega na przybliżeniu czytelnikowi specyfiki niektórych elementów azjatyckiej duchowości i obyczajowości. I tak na przykład autorka stara się wyjaśnić kwestię uprzedmiotowienia charakterystycznego dla japońskiego kina:

Być może uprzedmiotowienie [...] to nadanie zewnętrznym przejawom bytu takiej gęstości, konsystencji, że nie ma w filmie miejsca na to, co rzeczywiste, a co pozostaje nie-przejawione, nie-wyartykułowane, a czego przedsmak daje pusta przestrzeń, milczenie, zawieszenie ruchu? Do Nicości czy też Pustki zmierza przecież (lub trafniej: ewokuje ją) japońskie *haiku* – wiersz, który „rozblýska” w wieczności i ciszy⁷⁴.

⁷² Por. A. RYCHWAŃSKI: *Dlaczego oni palą tyle papierosów? – Rzecz o filmach Wong Kar-Waia*. W: *Nowe nawigacje II*. Red. P. KLETOWSKI, P. MARECKI. Kraków 2003, s. 61–67.

⁷³ Ibidem, s. 65.

⁷⁴ A. PIERZCHAŁA: *Obcość przezwyjężona? Film japoński a kultura europejska*. Kraków 2005, s. 38.

Równocześnie autorka zwraca uwagę na istotny fakt: w ciągu dziesięcioleci filmowych kontaktów Wschodu z Zachodem kino japońskie uległo istotnym zmianom, polegającym na tym, że reprezentowane przez nie formy duchowości, religijności i obyczajowości nasiąkły wzorcami zachodnimi. Szczególnie zauważalne jest to, według Pierzchały, w filmie *Po deszczu* Takashiego Koizumiego (tytuł oryginalny: *Ame agaru*, 1999):

[...] w *Ame agaru* widoczne są już przesunięcia sensów, które uzasadnić można wpływami Zachodu. Po pierwsze – akcentowanie niezależności, wewnętrznej wolności, samotności bohatera, choć posiada wyraźne piętno myśli zen, zbiega się z gustami, przekonaniami zachodniej publiczności, dla której „wewnętrzna wolność” była fetyszem⁷⁵.

Elementy wschodniej duchowości, które niepostrzeżenie przenikają do nawet najbardziej komercyjnych dzieł, filmy prezentujące odmienną od chrześcijańskiej religijność stanowią współcześnie niejako eksportowy towar kultur blisko-, a zwłaszcza dalekowschodnich. Buddyzm czy konfucjanizm, z którymi obcujemy na ekranie, w większości przypadków stanowią swego rodzaju wersje uproszczone czy wskazówki dla początkującego, nie tylko nie dając w pełni wyobrażenia o innych niż chrześcijaństwo doktrynach religijnych, lecz także niejako dopasowując się do możliwości recepcyjnych widza, któremu właściwe są zachodnie sposoby myślenia i odczuwania. Fakt ten, choć z pewnością ogranicza nasze możliwości poznania dzięki kinu innych religii, ułatwia mówienie o wschodnich utworach religijnych.

Buddyzm eksportowy? **Kino Kim Ki-duka, *Milarepa***

Odkrycie początku pierwszej dekady XXI wieku stanowiły filmy koreańskiego reżysera Kim Ki-duka. *Wiosna, lato, jesień, zima... i wiosna* (2003), *Pusty dom* (2004) oraz *Łuk* (2005), które gościły na ekranach polskich kin, z różnym natężeniem dawały wyraz eksportowej wersji buddyzmu, tak popularnej na Zachodzie w ostatnich latach. Odnosząc się do zagadnień kulturowej ekspansji buddyzmu, następującej aktualnie w Europie i Stanach Zjednoczonych, Anna Sobolewska pisze, iż współczesnym myślicielom kojarzy się on „z postawą totalnego współczucia, niewyróżniającego swoich i obcych, z miłością wobec świata i aktywnym dążeniem do jedności [...]”. Będąc świecką, pozbawioną dogmatów religią dla agnostyków, buddyzm – podobnie jak medytacja jogi – pozwala wielu Europejczykom przekroczyć niezauważalnie próg wiary i niewiary i znaleźć

⁷⁵ Ibidem, s. 170.

się wewnątrz wspólnej wszystkim religiom przestrzeni *sacrum*⁷⁶. Równocześnie jednak autorka mówi o upowszechnieniu i trywializacji filozofii Wschodu, które sprawiają, że „autentyczna podróż na Wschód stała się trudniejsza. Poznawanie i asymilowanie dorobku duchowego Wschodu w procesie doświadczenia wewnętrznego – jak postulował Carl Gustaw Jung – jest możliwe w ramach kultury indywidualistycznej, a nie masowej”⁷⁷. Wydaje się, że właśnie w tym problemie tkwi ambiwalentny charakter dalekowschodnich produkcji obliczonych na zaprezentowanie zachodnim widzom komercyjnej, a więc i uproszczonej, wizji buddyzmu czy hinduizmu.

Najbardziej reprezentatywny pod tym względem jest z pewnością film *Wiosna, lato, jesień, zima... i wiosna* Kim Ki-duka. Ukazując szczegółowo życie dwóch mnichów mieszkających na tratwie pływającej po górskim jeziorze, dzieło wskazuje szereg istotnych elementów wschodniej duchowości. Już sama jego konstrukcja jest interesująca: sugerowana w tytule cykliczność rządzi także porządkiem fabuły – nie tylko pory roku zataczają koło (zresztą nie chodzi tu o wiosnę, lato, jesień i zimę tego samego roku), lecz także życie bohaterów, określone rytmem odejść i powrotów, śmierci i narodzin. Opowieść toczy się w czasie mitycznym w niemal Eliadowskim rozumieniu: życie i śmierć, pory roku tworzą nierozzerwalny cykl; czas linearny rządzi światem zewnętrznym, zagrożonym degeneracją i chaosem (jeden z bohaterów doświadczył tego na własnej skórze, na kilka lat rezygnując z bycia mnichem). Jest przy tym *Wiosna, lato, jesień, zima... i wiosna* rodzajem uniwersalnej przypowieści. Świadczy o tym już pierwsza rozbudowana sekwencja filmu, w której stary mnich daje wychowywanemu przez siebie chłopcu lekcję właściwego stosunku do każdego żywego stworzenia. Mały mnich zabawiał się w dość okrutny sposób, przywiązując do ciał napotkanych zwierząt (ryby, żaby i węża) kamienie utrudniające im poruszanie się. Wkrótce jednak sam musiał podzielić ich los: nauczyciel obciążył go dużym kamieniem i nakazał naprawienie wyrządzonego zła. Widząc, że nie wszystkie zwierzęta przeżyły jego okrutną zabawę, chłopiec pojął, czym jest szacunek dla życia.

Prosta przypowieść z początku filmu wyznacza schemat konstrukcyjny całego dzieła. Po latach młody mnich przeżywa miłość do kobiety, co skłania go do porzucenia życia na tratwie. Miejska egzystencja prowadzi go jednak do cierpienia i zbrodni. Uciekając przed karą, były mnich wraca do mistrza i tam na nowo uczy się akceptacji tego, co życie przynosi. Godzi się też ze swoim losem i przyjmuje karę za popełnioną zbrodnię. Gdy po pewnym czasie przybywa po raz kolejny nad jezioro, jego nauczyciel już nie żyje. Wówczas młody mnich przejmuje jego rolę, zamieszkuje na tratwie i odnajduje się w relacji ze światem i z religią.

⁷⁶ A. SOBOLEWSKA: *Mapy duchowe współczesności. Co nam zostało z Nowej Ery?* Warszawa 2009, s. 112.

⁷⁷ Ibidem, s. 25.

Ostatnie sekwencje opowiadają o pojawieniu się małego chłopca, który będzie jego uczniem – życie zatoczyło pełne koło.

Pomijając egzotykę obrzędów i sposobu życia koreańskich mnichów, o przesłaniu filmu Kim Ki-duka można powiedzieć, że jest tyleż pogodne, co proste. Chodzi wszak o przekazanie prawdy, iż tylko równowaga duchowa – w tym wypadku wiążąca się z określonymi wyrzeczeniami i ćwiczeniami – może zapewnić człowiekowi spokój i szczęście w relacji z *sacrum* i światem. Równocześnie spokój, z jakim stary mnich przyjmuje wszystkie ekstrawagancje pragnącego zakosztować wolności ucznia, wskazuje na fakt, iż cielesność, miłość, gniew i cierpienie to etapy życiowej drogi, których można (a może nawet należy) doświadczyć, by tym bardziej docenić błogosławieństwo egzystencji poświęconej sprawom ducha.

Wypełnione spokojem ujęcia, w których przyroda gra rolę niepoślednią, cisza oraz milczenie towarzyszące większości wydarzeń są środkami kierowania uwagi na plan duchowy, uniwersalny, paraboliczny. Są to przy tym również cechy charakterystyczne dla większości filmów reżysera. Miłość pary głównych bohaterów *Pustego domu*, wędrujących po mieście i spędzających po jednym dniu w chwilowo opustoszałych mieszkaniach, rozegra się bez słów, a ich historia zostanie zwieńczona wiele mówiącym motywem zniknięcia. To samo można powiedzieć o *Łuku*, w którego zakończeniu również pojawia się wątek obecności niewidzialnego.

Rzeczywistość w filmach Kim Ki-duka uobecnia się jako twór złożony. To, co materialne, namacalne, istniejące w linearnym czasie wydarzeń, osadzono na uniwersalnym tle duchowości, przenikającej każdą czynność, słowo i uczucie bohaterów – przynajmniej tych, którzy się na tę tajemniczą podszewkę rzeczywistości otwierają.

O ile o filmach Kim Ki-duka, zwłaszcza o *Wiośnie, lecie...*, można powiedzieć, że przynoszą eksportową wersję buddyzmu, o tyle *Milarepę* Netena Choklinga (2008) należałoby raczej uznać za film edukacyjny, o czym wspomina zresztą jego twórca – będący buddyjskim mnichem⁷⁸. Opowieść o legendarnym joginie z XI wieku ma charakter głęboko paraboliczny. W zasadzie należałoby stwierdzić, że bohaterem filmu Choklinga jest nie tyle wielki Milarepa, ile młodzienc o imieniu Thôpaga (Jamyang Lodro). Podążanie ścieżką oświeconych dopiero stanie się jego udziałem. Reżyser przedstawia losy bohatera nakreślone kilkoma wyrazistymi kreskami w formie scenek z przypowieści. Narodziny, szczęśliwe dzieciństwo, choroba i śmierć ojca, miłość do jednej z kuzynek, okrucieństwo złego wuja, bieda i ciężka praca – oto kolejne obrazki z młodości bohatera, ujęte w ramę stosunkowo ascetyczną, pozbawioną charakterystycznego dla eksportowych filmów wschodnich (w tym filmów Kim Ki-duka czy Zhan-ga Yimou) pietyzmu dla kompozycji kadru. Chokling chętnie stosuje tak zwaną

⁷⁸ Por. *Rozmowa z reżyserem filmu „Milarepa”*. Wywiad opublikowany na stronie: <http://www.film.gildia.pl/filmy/milarepa/rozmowa-z-rezyserem>. Data dostępu: 25 stycznia 2009.

kamerę z ręki, poszczególne scenki kończy tradycyjnym zaciemnieniem, bardzo oszczędnie wykorzystuje ilustrację muzyczną, unika efektownych zabiegów montażowych. To nie forma przecież, a przesłanie jest tutaj najważniejsze.

Milarepa to przede wszystkim opowieść o dojrzewaniu do podjęcia zadania duchowego doskonalenia. Młody Thôpaga, pozbawiony przez okrutnego wuja majątku, zostaje wysłany przez żądną zemsty matkę na naukę do mistrza czarnej magii. Baśniowy charakter tej partii filmu ukazuje Chokling za pomocą efektów specjalnych, które, odbiegając od standardów kina światowego, podkreślają umowność przedstawionej sytuacji. Zdobywszy odpowiednią wiedzę, bohater wraca do rodzinnej wioski i sprowadza na gospodarstwo okrutnych krewnych potworną burzę. Zemsta nie daje mu jednak satysfakcji – w powracających snach Thôpaga widzi dokonane spustoszenia i cierpienie, jakie za jego sprawą dotknęło nie tylko złych, lecz także niewinnych ludzi. W zakończeniu filmu bohater wyrusza na poszukiwanie ścieżki oświeconych, która pomoże mu uporządkować własne życie wewnętrzne i odnaleźć sens istnienia.

Podobnie jak w przypadku dzieł Kim Ki-duka, przesłanie *Milarepy* wydaje się uniwersalne i możliwe do odczytania nawet przez widzów, dla których kultura Tybetu jest zjawiskiem słabo rozpoznanym i egzotycznym. Z pewnością wpływ na to ma edukacyjny charakter dzieła, przyświecająca mu idea opowiedzenia o najważniejszych z buddyjskiej perspektywy wartościach. Reżyser stwierdza, że jego głównym zajęciem jako *rinpoche* (nauczyciela) „jest pomagać wszystkim stworzeniom”. Dodaje: „I właśnie to robię. Żyjemy w niesamowitych czasach, w których mamy możliwość dotarcia do ludzi, jednocześnie bawiąc ich i informując, co może spowodować naprawdę silne emocjonalne więzi”⁷⁹. Wydaje się, że chęć dotarcia do szerokich kręgów odbiorców, zwłaszcza w kontekście nieustannie poruszanego na forum międzynarodowym problemu niezależności Tybetu, zadecydowała o uniwersalnej, parabolicznej formie dzieła reżysera.

Wschodnie przypowieści *Wojownik, Kolory raju*

W pewien sposób bliskie zarówno obrazom Kim Ki-duka, jak i filmowi Choklinga, jest dzieło Asifa Kapadii, *Wojownik* (2001). Tutaj również twórca posłużył się formułą przypowieści, dodatkowo wzbogaconej o motyw podróży inicjacyjnej. Główny bohater filmu, Lafcadia (Irfan Khan) jest dowódcą grupy okrutnych wojowników pozostających na usługach bezwzględного radży. Pewnego dnia władca wysłał cały oddział do wioski, która nie zapłaciła w wyznacz-

⁷⁹ Ibidem.

nym czasie podatku. Niszcząc i mordując, wojownicy dokonują w imieniu radży aktu zemsty na wieśniakach. Jednak Lafcadia przeżywa wewnętrzną przemianę – powstrzymuje się przed zamordowaniem bezbronnej dziewczynki. Wkrótce postanawia zerwać z dotychczasowym życiem. Żądny zemsty radża chce śmierci byłego żołnierza, jednak zdoła zabić tylko ukochanego syna Lafcadii. Dotknięty wielkim cierpieniem, zrozpaczony wojownik wyrusza w długą podróż. Napotkane przez niego w drodze osoby są w istocie postaciami alegorycznymi, zwłaszcza chłopiec o imieniu Riaz (Noor Mani) oraz niewidoma staruszka (Damayanti Marfatia). Pierwsza niejako uosobia potrzebę przyjaźni i opieki, druga – mądrości zakorzenionej w głębokiej duchowości. Podróżując w towarzystwie dwojga tak szczególnych przyjaciół (a w zasadzie przewodników), Lafcadia dociera w ośnieżone rejony Himalajów, gdzie osiąga spokój wewnętrzny i – może przede wszystkim – uzyskuje przebaczenie.

Na czym polega przemiana Lafcadii? Z pewnością nie tylko na zaprzestaniu przemocy i bezmyślnego okrucieństwa, choć to oczywiście pierwszy krok. Na długo zanim tam dotrze, bohater doznaje wizji, w których ukazują się mu Himalaje – istotny to sygnał, że Lafcadia zaczyna żyć jak gdyby w innym czasie czy też – jak ujęłaby to bohaterka *Marii* – w dwóch światach, co akcentują sugestywne zdjęcia Romana Osina. Pierwszy z nich, naznaczony bólem i przywiązaniem do rzeczy ziemskich, jest tylko drogą do osiągnięcia równowagi właściwej drugiemu. Nieskazitelna biel śniegu, tak odmienna od gorącego piasku pustyni, gdzie rozpoczyna się akcja filmu, stanowi tu wskazówkę – Lafcadia, wędrując, oczyszcza się nie tylko z negatywnych emocji oraz skłonności, lecz także otwiera się na wartości pozytywne: poświęcenie, rezygnację, przebaczenie. Przede wszystkim zaś odnajduje siebie, dociera do źródeł życia, jego istnienie zaczyna płonąć nowym światłem – tak jak małeńka świeca puszczona przez niewidomą staruszkę wraz z nurtem rzeki.

Tak więc po raz kolejny we współczesnym kinie powraca za sprawą *Wojownika* motyw oczyszczającego cierpienia. Podobne przykłady można byłoby zresztą mnożyć. O tym, w jaki sposób utrata tego, co człowiekowi najdroższe, może przyczynić się do odzyskania najgłębszych wartości i kontaktu z *sacrum*, opowiada też film Majida Majidi *Kolory raju* (1999)⁸⁰.

„Jesteś zarazem widzialny i niewidzialny. Tylko Ciebie pragnę, tylko Ciebie wzywam”. W rozpoczynającym film, charakterystycznym dla dzieł wywodzących się z kręgu islamu zwrocie do Allaha zawiera się podstawowa dla zrozumienia przedstawionego przez Majida Majidi świata teza. „Bóg nie jest widzialny,

⁸⁰ Kino irańskie jest doskonałym materiałem do rozważań o relacji filmu i rozmaitych formuł duchowości. Mocne osadzenie dzieł z tego kręgu kulturowego w tradycji islamu już samo w sobie zasługuje na uwagę. Szczególnie ciekawa pod tym względem jest twórczość Abbasa Kiarostami. Na mistyczne wątki jego dzieł (zwłaszcza filmu *Uniesie nas wiatr*) wskazuje między innymi Elżbieta WIAŁECKA w tekście: *Uwiedziony przez obraz: Abbas Kiarostami*. W: *Nowe nawigacje II...*, s. 89–111.

ale równocześnie jest wszędzie i można Go wyczuć, zobaczyć Go czubkami palców” – oto lekcja, którą wynosi ze szkoły niewidomy bohater filmu, Mohammad (Mohsen Ramezani). Kamyki spoczywające na dnie strumienia, kłosa pszenicy, liście i kwiaty, morski piasek – każdy dostępny przedmiot jest symbolem, który można odczytać za pomocą dotyku, tak jak znaki zapisane alfabetem Braille’a, albo słuchu – przekładając na litery dźwięki wydawane przez dzięcioła uderzającego o pień drzewa. Mohammad przybiera postawę czytelnika, przy czym odbierany tekst jest niezwykle niczym święta księga – stanowi go świat uwznioślony obecnością Boga, a sama lektura jest w gruncie rzeczy doświadczaniem jedności Stwórcy i stworzenia.

Świat dziecka został jednak w filmie przeciwstawiony światu ojca (Hossein Mahioub). Warto wziąć pod uwagę dwa pojawiające się w filmie lejtymotywy: z jednej strony obraz Mohammada otwartego na „znaczącość” drobnych elementów rzeczywistości pojmowanej jako spojona obecnością Boga całość, z drugiej – sceny prezentujące jego ojca w konfrontacji z własnym, zniekształconym odbiciem (podwojonym w szybie wystawy sklepu z dywanami, zwielokrotnionym w rozbitym nagle w czasie golenia lusterku). W świecie stanowiącym jedność sfery ludzkiej egzystencji i świętości pokrywają się ze sobą, możliwe jest życie w harmonii, czego przykładem może być postawa Mohammada, jego babki czy niewidomego stolarza. W przypadku ojca te dwie płaszczyzny ulegają rozsunięciu – mężczyzna, który za wszelką cenę stara się ułożyć sobie wygodnie życie, gubi poczucie nadrzędnych wartości. Rzeczywistość, w której żyje, nie stanowi już całości – rozpada się jak lusterko na szereg niemożliwych do pogodzenia drobnych elementów: konieczność zapewnienia opieki synowi stoi w sprzeczności z planami matrymonialnymi, dobroci Boga przeczą nieszczęścia takie jak wczesna utrata własnego ojca, śmierć pierwszej żony czy niepełnosprawność dziecka, a harmonię życia rodzinnego zakłóca wyrażony przez babkę Mohammada sprzeciw wobec decyzji o oddaleniu chłopca. Mężczyzna skupiony na własnym, mocno przeciwstawionym światu Ja nie jest w stanie odczytywać znaków obecności Boga, takich jak ostrzegawczy krzyk ptaka rozlegający się w chwilach zagrożenia, wynikającego czy to ze złych intencji żywionych względem syna, czy to z zewnętrznego niebezpieczeństwa. Ale koncentracja na sobie, zapatrzenie we własne odbicie, prowadzi nie tylko do zanegowania obecności Boga w świecie, krzywdzi też inną osobę – egotyzm ojca rodzi w Mohammadzie uczucie odtrącenia, a starą matkę mężczyzny skłania do odejścia z domu. W jednej z początkowych scen chłopiec, kierując się słuchem, ratuje pisklę, które wypadło z gniazda. Później ten sam motyw powraca w gości babki, która przynosi małą rybkę z błotnistej kałuży do czystszej rzeczki. Skupiony na sobie ojciec jest niewrażliwy na tego typu znaki – w jednej z ostatnich scen nie zauważa wymagającego pomocy, przewróconego żółwia.

Problemy ojca wiążą się z ignorowaniem istotnych wartości, złamaniem harmonii rodzinnego życia itd. Majid Majidi nie pozostawia wątpliwości co do tego,

która z prezentowanych postaw wobec świata – zarówno materialnego, jak i duchowego – daje większą możliwość dobrego życia. Jego film rozwija się wręcz jak klasyczna parabola. Przenosząc jej przesłanie na grunt chrześcijaństwa, moglibyśmy powiedzieć, że jest ona odwróceniem przypowieści o synu marnotrawnym. W tym przypadku to ojciec, ulegając pokusom świata, odrywa się od tradycyjnych wartości, po to, by doznawszy najbardziej bolesnej katastrofy, móc na nowo odkryć ich wielką moc.

Powrót do mitu ***Jeździec wielorybów***

Ciekawą cechą współczesnych filmów – i to nie tylko tych wywodzących się z kręgu myśli i duchowości zachodniej – jest częste akcentowanie problemu kryzysu, jaki pojawia się zarówno w życiu jednostkowym, jak i w całej kulturze, kiedy zawieszona lub zerwana zostanie więź z tradycyjnymi wartościami, mitami, wierzeniami. Najmocniej chyba kwestię tę zaakcentowano w filmie *Jeździec wielorybów* (2002) nowozelandzkiej reżyserki Niki Caro. Dzieło to, choć nie wywodzi się z kręgu wschodniego, prezentuje pewne egzotyczne modele duchowości, dlatego warto o nim wspomnieć w tym miejscu.

W jednej z ostatnich scen *Powrotu* Andrieja Zwiagincewa łódź, którą odbywali podróż bohaterowie filmu, tonie, pogrążając w głębinach wód ciało zmarłego ojca. Woda – jak wszystkie żywioły – ma bogate znaczenie symboliczne. Przykładowo „zanurzenie w wody oznacza powrót do stanu sprzed ukształtowania, w jego podwójnym sensie śmierci i rozkładu, ale również odrodzenia i pomnożenia [...]. Przez analogię [woda – przyp. M.K.P.] jest też pośredniczką między życiem i śmiercią [...]”⁸¹. Ten ostatni aspekt zarysowano również wyraźnie w sekwencji rozpoczynającej film *Jeździec wielorybów*: ujęcia prezentujące narodziny głównej bohaterki przeplatane są zdjęciami podwodnymi. W czasie porodu umierają matka oraz brat bliźniak dziewczynki. Narodziny okazują się ściśle związane ze śmiercią.

Taki początek wnosi jednak przede wszystkim inne znaczenie. Podwodnym sekwencjom towarzyszy opowieść o legendarnym przodku nowozelandzkich Maorysów – Paikēi, który w dawnych czasach, kiedy to ziemię spowijała wielka pustka, przypłynął z mitycznej Hawaiki na grzbiecie wieloryba, by przewozić ludziom. Powiązanie dwóch elementów – sceny narodzin i historii o przywódcy – wyznacza pewien horyzont funkcjonowania człowieka: indywidualna egzystencja zostaje już u swych początków wpisana w mit.

„Popatrz na linę” – mówi stary Koro (Rawiri Paratene) wnuczce Pai (Keisha Castle-Hughes) – „składa się z cienkich kawałków sznurka. Każdy z tych kawał-

⁸¹ J.-E. CIRLOT: *Słownik symboli*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2000, s. 457.

ków to nasz przodek – powiązani razem, jesteśmy silni”. Według Mircei Eliadego przedstawiciel kultury tradycyjnej, zakorzenionej w micie, żyje w nieustannej teraźniejszości⁸². Na tej płaszczyźnie życie ludzkie rozgrywa się równolegle nie tylko w stosunku do istnień innych współczesnych mu osób, lecz także przodków, którzy są ciągle obecni, jak sznurki składające się na linę Koro. Równocześnie autor *Mitu wiecznego powrotu* zauważa, że osoba religijna przeżywa egzystencję w odniesieniu do dwóch płaszczyzn czasowych – linearnej i cyklicznej, mit jest bowiem powtarzalny⁸³.

Zerwana lina symbolizuje kryzys przeżywany przez całą społeczność, której kultura zostaje naznaczona piętnem degeneracji i upadku. Kolejni jej przedstawiciele odżegnują się od dawnych, tradycyjnych wartości i wierzeń, porzucają rodzinne strony lub wybierają bezmyślną wegetację w brudnych i zaniedbanych domostwach. Syn Koro spędza większość czasu na podróżach zagranicznych, pozostawiając córkę pod opieką dziadków. Na brzegu oceanu tkwi jeszcze jeden dowód jego zaburzonego poczucia tożsamości – łódź, której budowę zarzucił po śmierci żony i synka. Sam Koro miota się nieustannie w poszukiwaniu następcy legendarnego Paikēi – chłopca, który wyprowadzi społeczność z kryzysu. Starzec, wierząc w moc powtarzalnego mitu, popełnia jednak błąd – oczekuje dosłownej realizacji opowieści o Paikēi, trzymając się ślepo litery tradycji – i nie zauważa, znaków, które wskazują na to, iż to Pai została wybrana przez mitycznych przodków. Dostrzegając znamię kryzysu u innych – zwłaszcza u swych synów – mężczyzna nie widzi go u siebie. W jednej ze scen, rugając małą Pai, która ucząc się władania rytualną bronią – *taiaha* – złamała *tabu* świętej szkoły tradycji, Koro zrzuca ze stołu naczynie z przygotowaną przez żonę strawą. Kadr ukazuje rozproszone po podłodze szczątki przedmiotu i resztki jedzenia. Tym razem to Koro naruszył pewną świętość. Jest to scena analogiczna do tej, w której w jego dłoniach zrywa się lina służąca wytłumaczeniu Pai historii przodków. Linę tę, warto dodać, udaje się dziewczynce następnie związać.

Jeździec wielorybów stanowi chyba najbardziej wyrazisty przykład relacji, jaka może zachodzić między pewnymi wartościami religijno-mitycznymi a egzystencją człowieka w określonej wspólnotcie. Warto przypomnieć, że specyficzną cechą duchowości ludów Oceanii jest „rozpowszechniony [...] pogląd, że większość bogów to przodkowie zamieszkujący tamten świat i składający ludziom częste wizyty”⁸⁴. Kiedy zerwana zostaje więź z przodkami, upada cała społeczność, niknie jej kultura, a poszczególne jednostki – tak jak starszy syn Koro – tracąc poczucie tożsamości, zmuszone są szukać jej na własną rękę w odległych zakątkach świata.

⁸² Por. M. ELIADE: *Mit wiecznego powrotu*. Przeł. K. KOCJAN. Warszawa 1998, s. 99.

⁸³ Por. M. ELIADE: *Mity, sny i misteria*. Przeł. K. KOCJAN. Warszawa 1999, s. 16.

⁸⁴ M. ELIADE, I.P. COULIANO: *Słownik religii*. Przeł. A. KURYŚ. Warszawa 1994, s. 186.

Sacrum (rzeczywiście) inaczej

Komercyjnym ujęciom prezentującym elementy duchowości innych niż zachodni kręgi kulturowe, zwłaszcza dalekowschodnich, przeciwstawić należy filmy twórców takich jak Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-liang czy Hou Hsiao-Hsien, w ostatnich latach dostępne w Polsce dzięki pokazom festiwalowym i dystrybucji w kinach studyjnych. Dzieła te, niejednokrotnie hermetyczne z perspektywy widza zanurzonego w kulturze zachodniej, zmuszają często do radykalnej rewizji tradycyjnych strategii odbiorczych, na co – w kontekście twórczości Weerasethakula – zwraca uwagę Karolina Kosińska, pisząc:

Określenie statusu filmów tego twórcy zdaje się rzeczą niewykonalną i chyba niepotrzebną. Więcej sensu ma zanurzenie się w rzeczywistości, którą nam proponuje, niż szukanie znaczeń dających się zdefiniować i ułożyć w klarowny przekaz. W tym przypadku odbiór intelektualny może zawieść. Odbiór zmysłowy, czy nawet medytacyjny, z pewnością da odbiorcy więcej satysfakcji [...]⁸⁵.

W nagrodzonym w 2010 roku Złotą Palmą w Cannes filmie *Wujek Boonmee, który potrafi przywołać swoje poprzednie wcielenia* badacze upatrują najbardziej wyrazistą manifestację życiową filozofii Weerasethakula, a zarazem kolejną realizację wypracowanego na planach między innymi *Choroby tropikalnej* (2004) i *Światła stulecia* (2006) formuły kina. Jak pisze Magdalena Bartczak:

Reżyser [...] realizuje filmy głęboko związane z charakterystycznym dla Dalekiego Wschodu systemem wartości oraz modelem postrzegania i opisywania świata. Wydaje się, że jednym z najlepszych sposobów zmierzenia się z jego dziełami jest ich interpretacja przez pryzmat duchowego pejzażu Tajlandii, gdzie w filozofię buddyjską wpleciona jest mitologia animizmu i ludowych wierzeń, wśród których dorastał Weerasethakul. Na taki trop wskazuje zresztą niebezpośrednio sam reżyser. Jest on głęboko wierzącym i praktykującym buddystą i często przyznaje, że właśnie filozofia buddyjska stanowi największą inspirację dla jego twórczości⁸⁶.

Zarówno komentarz Karoliny Kosińskiej, jak i sugestie Magdaleny Bartczak wpisują się w samo centrum problemów, jakich nastrocza analiza kina Weerasethakula. Wydaje się, że zachodni widz w konfrontacji z dziełami tego twórcy ma do wyboru albo gruntowne poszerzenie wiedzy na temat „duchowego pejzażu Tajlandii” (w tym buddyzmu), albo przyjęcie postawy medytacyjnej, wykluczają-

⁸⁵ K. KOSIŃSKA: *Apichatpong Weerasethakul: otwartość dżungli i nieoczywiste emocje*. W: *Autorzy kina azjatyckiego*. Red. A. HELMAN, A. KAMROWSKA. Kraków 2010, s. 266.

⁸⁶ M. BARTCZAK: *Wśród nocnych duchów i cykad*. „artPapier” 2011, nr 3. <http://www.artpapier.com/index.php?pid=2&cid=3&aid=2747>. Data dostępu: 28 grudnia 2011.

cej odbiór intelektualny. W odróżnieniu od eksportowych filmów dalekowschodnich twórców, duchowe i religijne treści dzieł Weerasethakula ani nie wykładają się przed odbiorcą same, ani nie dają sprowadzić się do łatwo przyswajalnych ogólników. Nie oznacza to oczywiście, że filmy te nie są podatne na rozmaite interpretacje, związane na przykład z kwestią kulturowych i społecznych przemian zachodzących w Tajlandii czy z badaniem przez twórcę możliwości filmowego medium⁸⁷.

Uwagi te można byłoby odnieść także do Tsai Ming-lianga, jednego z przedstawicieli (obok Hou Hsiao-Hsiena) kina tajwańskiej Nowej Fali, w którego twórczości Rafał Syska dostrzega między innymi dążenie do scharakteryzowania „duchowej próżni postindustrialnego świata”⁸⁸. Chociaż w *Buntownikach neonowego boga* (1992) reżyser w ironiczny sposób podchodzi do jednej z taoistycznych legend, a w *Vive L'Amour* (1994) napomyka także o problemie cmentarnej akwizycji⁸⁹, jest nie tyle krytykiem współczesnych wariantów duchowości, ile obserwatorem rzeczywistości, w której „wszystko, co stałe, rozplynęło się w powietrzu», w tym przede wszystkim dawna konfucjańska tradycja”⁹⁰. Ukazując problemy współczesnych Tajwańczyków, a zwłaszcza przemiany zachodzące we wzorcach relacji międzyludzkich, Tsai Ming-liang prezentuje w swoich dziełach obecne w części kultur Dalekiego Wschodu napięcia i „zmagania [...] z tradycyjnymi konfucjańskimi wzorcami relacji rodzinnych, modelem chińskiego patriarchy, w sytuacji, gdy rodzina, jak wszelkie tradycyjne instytucje, ulega gwałtownym naciskom ze strony kapitalistycznej modernizacji”⁹¹. Co więcej, jego filmy pod wieloma względami wydają się pogłębioną realizacją estetyki zen⁹².

Filmy Weerasethakula czy Tsai Ming-lianga nie tylko domagają się wypracowania nowych narzędzi badawczych, lecz także wskazują na swoisty europocentryzm wszelkich kategoryzacji związanych z kinem religijnym czy – szerzej – kontemplacyjnym, medytacyjnym i duchowym. W większości przywołanych wcześniej obrazów problemy religii nie są bynajmniej centralne, nie zmienia to jednak faktu, że dzieła te podatne są na interpretacje odnoszące do zagadnień duchowości. Czy można je zatem nazywać filmami religijnymi?

Kategoryzacja taka wydaje się stosunkowo łatwo akceptowalna w odniesieniu do tych wariantów wschodniego kina duchowego, które określane są tutaj jako komercyjne lub eksportowe. Wszak religii podporządkowane jest całe życie bohaterów *Wiosny, lata, jesieni, zimy... i wiosny*, w *Kolorach raj*u mówi się wprost o obecności Boga, a *Milarepa* jest pewnego rodzaju tybetańskim odpowiedni-

⁸⁷ Por. K. KOSIŃSKA: *Apichatpong Weerasethakul...*, s. 265–275.

⁸⁸ Zob. R. SYSKA: *Tsai Ming-liang: Samotność w Tajpej*. W: *Autorzy kina azjatyckiego...*, s. 285.

⁸⁹ Zob. ibidem.

⁹⁰ J. MAJMUREK: *Czasoprzestrzeń Tsai Ming-lianga*. „Kino” 2009, nr 4, s. 33.

⁹¹ Ibidem, s. 34.

⁹² Por. J. TOPOLSKI: *Kino milczenia. Estetyka zen i film*. „Kino” 2006, nr 3, s. 34–37.

kiem zachodnich dzieł hagiograficznych. Większość tego typu filmów ukazuje wydarzenia składające się na fabułę niejako na dwóch planach – dosłownym i uniwersalnym, duchowym. Filmy Weerasethakula czy Tsai Ming-lianga takim oczywistym kategoryzacjom już zdecydowanie się nie poddają. Wymagają one wypracowania innego modułu mówienia o duchowości.

Poza kino religijne *Lourdes, Hadewijch, Ludzie Boga*

Wśród najnowszych teorii filmu religijnego zjawiskiem często komentowanym w literaturze anglosaskiej są analizy podejmowane w duchu *cultural studies*. Według Melanie Jane Wright: „Tradycyjne filmoznawstwo kładzie nacisk na analizę indywidualnych tekstów, metod ich produkcji i związanych z nimi technologii. Studia kulturowe zajmują się dodatkowo filmową dystrybucją, prezentacją i recepcją. [...] Śledzą sposoby, za których pomocą filmy uzyskują znaczenie w układzie odniesień wyznaczanym przez filmowe »teksty«, konteksty i widownię”⁹³. Gordon Lynch stwierdza z kolei, że podejmowane z perspektywy studiów kulturowych badania nad religijnością w filmie powinny uwzględniać między innymi analizę działalności korporacji mających dostęp do „czasopism, stron internetowych oraz kanałów telewizyjnych, które zawierają recenzje, reklamy czy oferty marketingowe związane z ich filmami”⁹⁴.

Tak przygotowana interpretacja umożliwić ma również wysnuwanie wniosków dotyczących produkcji filmów religijnych oraz ich odbioru. W centrum zainteresowania badaczy związanych z tym podejściem znajduje się zatem nie film religijny pojmowany jako gatunek, lecz to, co będąc zasadniczo umiejscowione poza tekstem, w determinujący sposób wpływa na jego ułożenie w obrębie horyzontu (około)religijnych interpretacji. Takie ujęcie wyprowadza dyskurs na temat związków filmu i religii poza obszar zmagania o przejrzystą definicję gatunku i umożliwia włączenie weń dzieł, które – mimo iż na płaszczyźnie tekstu zdają się nie zawierać motywów czy tematów *stricte* religijnych – w obiegu kultury funkcjonują i są odbierane jako związane z religią. Wykorzystanie tej możliwości w konfrontacji z zagadnieniem religijności w filmie może się również okazać owocne w odniesieniu do dzieł, w których istnieje napięcie między sferą tekstu i otaczających go paratekstów. Z taką sytuacją mamy do czynienia w wypadku *Lourdes* Jessiki Hausner (2009).

⁹³ M.J. WRIGHT: *Religion and Film. An Introduction*. London 2007, s. 25–26.

⁹⁴ G. LYNCH: *Cultural Theory and Cultural Studies*. In: *The Routledge Companion to Religion and Film*. Ed. J. LYDEN. London–New York 2009, s. 282.

Analiza tego filmu ujawnia występowanie w nim wielu motywów charakterystycznych dla klasycznie pojmowanego filmu religijnego: jego akcja, osadzona w jednym z najświętniejszych europejskich sanktuariów maryjnych, opowiada o cudzie, jaki staje się udziałem sparaliżowanej Christine (Sylvie Testud), uczestniczki pielgrzymki osób niepełnosprawnych organizowanej przez Zakon Kawalerów Maltańskich. Jak zauważa Tadeusz Sobolewski, w filmie Hausner „cud zdarza się, jakby nigdy nic, ze wszystkimi poprzedzającymi go objawami. Był nawet proroczy sen”⁹⁵. Reżyserka porusza w swoim dziele zagadnienia takie jak celowość cierpienia i różnorodność przyjętych wobec niego postaw czy niemożność racjonalnego ogarnięcia zamysłu Boga, który na jednych – niekoniecznie tych najbardziej wierzących – zsyła łaskę uzdrowienia, innym dodając jedynie bólu. Ścieżkę dźwiękową filmu wypełniają klasyczne utwory, na czele ze słynnym *Ave Maria* Franza Schuberta, a statyczne ujęcia, tylko co pewien czas urozmaicone drobnymi panoramami i jazdami kamery, zdają się nabierać charakteru niemal kontemplacyjnego. Warto zaznaczyć, że sanktuarium w Lourdes w filmie austriackiej reżyserki funkcjonuje przy tym jako fenomen ludzkiej świadomości próbującej bezowocnie ośwoić Inne. Wydaje się tworem paradoksalnym, w którym religia miesza się z turystyką, najgłębsza wiara z cynizmem, pielgrzymi nieustannie podają w wątpliwość świadectwa związane z cudami, z kolei towarzyszący im wolontariusze pod maską współczucia skrywają często zazdrość lub obojętność.

Wszystkie wymienione elementy tekstualne pozwoliłyby z pewnością na zaklasyfikowanie dzieła jako autorskiego filmu religijnego⁹⁶. Mimo to austriacka reżyserka musiała dosyć długo czekać na zezwolenie władz kościelnych na kręcenie zdjęć w samym Lourdes. Również w odautorskich komentarzach oraz w udzielanych wywiadach pojawiają się wątki ambiwalentne. Na stronie polskiego dystrybutora filmu Hausner mówi o tym, że „z jednej strony *Lourdes* ukazuje wiarę w łaskawego i wiecznego Boga, z drugiej zaś prezentuje nam świat rządzący się mglistymi i arbitralnymi zasadami. *Lourdes* to okrutna opowieść – sen lub koszmar”⁹⁷. Reżyserka namawia również do raczej filozoficznego niż religijnego odczytania filmu. W udzielanych wywiadach podkreśla: „W moim filmie ma miejsce cud – dzieje się coś »cudownego« – lecz jego następstwa są już raczej banalne. Okazuje się, że w tym »cudzie« nie kryje się żaden morał, czy głębsze przesłanie... Że może był zwykłym zbiegiem okoliczności. Jest ulotny, bo w życiu nie ma nic pewnego. *Lourdes* nie jest opowieścią o uzdrowieniu – niczym matrioszka, odsłania kolejne warstwy, nigdy nie docierając do sedna... [...] Cud

⁹⁵ T. SOBOLEWSKI: *Podglądanie wiary*. „Gazeta Wyborcza” z 5–6 września 2009, s. 12.

⁹⁶ W tym kierunku zmierza też interpretacja Sobolewskiego, który stawia film Jessiki Hausner w jednym rzędzie z arcydziełami takimi jak *Noce Cabirii* Federico Felliniego czy *Mleczna Droga* Luisa Buñuela. Por. Ibidem.

⁹⁷ *Jessika Hausner o swoim filmie*. Wypowiedź opublikowana na stronie: <http://www.gutefilm.pl/lourdes/jessicahausner.php>. Data dostępu: 24 stycznia 2010.

zawarty w moim filmie jest piękny, lecz sprawia trochę wrażenie, jakby nic się z nim nie kryło”⁹⁸.

Autorka *Lourdes* podaje zatem w wątpliwość występowanie w jej filmie pierwiastka numinotycznego, który dla fenomenologicznie definiowanego kina religijnego jest warunkiem *sine qua non*⁹⁹. Nie oznacza to oczywiście, że filmu Hausner nie można interpretować jako religijnego, nawet jeśli na płaszczyźnie *intentio auctoris* funkcjonuje on raczej jako wypowiedź o charakterze filozoficznym i psychologicznym.

Postawa filozofa wydaje się też bliska Bruno Dumontowi, autorowi *Hadewijch* (2009). O ile *Lourdes* można było określić jako film religijny lub – w zależności od przyjętej perspektywy – paradoksalnie religijny, o tyle dzieło Dumonta takiej kwalifikacji przyznać nie sposób. *Hadewijch* to film kontrowersyjny, wręcz prowokacyjny. W swej strukturze i podejmowanym temacie przywodzi na myśl nie tyle przypowieść, ile filozoficzne ćwiczenie, zagadnienie sformułowane w trybie przypuszczającym, z narracją rozpoczynającą się od słów: „załóżmy, że...”.

Céline (Julie Sokolowski), francuska studentka teologii, pragnie wstąpić do klasztoru. Jej skłonność do umartwiania się i brak pokory względem przełożonych budzą niepokój siostr zakonnych, które postanawiają nakazać jej powrót do świata, licząc na to, że to właśnie tam uda się Céline odnaleźć autentyczne powołanie. Bohaterka wraca do rodzinnego Paryża, do królewskich apartamentów ojca ministra. Wkrótce poznaje młodego muzułmanina, Yassine’a (Yassine Salihine), który przedstawia ją swemu bratu, Nassirowi (Karl Sarafidis), człowiekowi – podobnie jak Céline – głębokiej wiary. Céline i Nassir szybko znajdują wspólny język. W odróżnieniu od kontemplacyjnego usposobienia dziewczyny, postawa Nassira zakłada aktywność, przyjęcie roli boskiego oręża zwalczającego niesprawiedliwość i prześladowanie; młody imam wręcz aprobuje potrzebę stosowania przemocy. Coraz bardziej desperacko poszukująca drogi do Jezusa Céline przyjmuje perspektywę nowego przyjaciela; odwiedza z nim nawet zbombardowaną anonimową muzułmańską wioskę. Wkrótce w centrum Paryża dochodzi do wybuchu będącego najprawdopodobniej aktem terroru dokonany przez grupę, z jaką związany jest Nassir.

Reżyser nie stawia kropki nad i: nie wyjaśnia, na czym w gruncie rzeczy polega zadanie, jakiego podejmuje się Céline ani też jaki był jej udział w przygotowaniu eksplozji. Co więcej, prowadzi narrację w sposób tak oszczędny, że w historii bohaterki filmu, a przynajmniej w zachodzących w niej przemianach, pojawiają się luki utrudniające spójną interpretację jej postawy. Dumont stawia widza wobec kilku trudnych do zracjonalizowania faktów. Jak na studentkę teo-

⁹⁸ Rozmowa z reżyserką. Wywiad opublikowany na stronie: <http://www.gutefilm.pl/lourdes/rozmowa.php>. Data dostępu: 24 stycznia 2010.

⁹⁹ Por. M. MARCZAK: „Anioł w szafie”..., s. 26.

logii, wychowaną w targanej od lat religijnymi niepokojami Francji, Céline podejrzanie szybko daje się przekonać, że ofiary terroryzmu nie są wcale niewinne, bo w państwie demokratycznym każdy jest odpowiedzialny za to, kto aktualnie znajduje się u władzy. Z kolei jak na katoliczkę postrzegającą Boga jako miłość i światło, bohaterka zadziwiająco łatwo daje się zmanipulować obrazami zbombardowanej muzułmańskiej wioski.

Być może Céline jest w swym pragnieniu zbliżenia się do Boga tak zdesperowana, że uwierzy każdemu, kto przedstawi jej jakikolwiek sposób na osiągnięcie celu¹⁰⁰. Zakonnice nie były w stanie jej zrozumieć. Z rodzicami – reprezentantami francuskich wyższych sfer – najwyraźniej nie chce albo nie może o swych problemach religijnych rozmawiać. O kontaktach z rówieśnikami nie dowiadujemy się niczego, ale znowu można założyć, że tak mocno związanej z katolicyzmem Céline nie jest łatwo odnaleźć się w liberalnym, sekularnym społeczeństwie. I być może rzeczywiście jedyną osobą równie chętną do rozmowy o Bogu jest islamski fundamentalista. „Puste kościoły, pełne meczety”¹⁰¹ – podsumowuje świat przedstawiony przez Dumonta Tadeusz Sobolewski. Istotnie – w jednej ze scen Céline modli się w kościele, w którym oprócz niej znajduje się zaledwie garstka osób, w tym kwartet smyczkowy z solistą; tymczasem w innym ujęciu bohaterka obserwuje tłumek mężczyzn wychodzących z meczetu. Jest to oczywiście świadectwo ważnych przesunień na religijnej mapie współczesnej Europy. Nadal jednak nie tłumaczy przekonująco postawy Céline, która zakonnicom nie próbowała nawet wyjaśnić powodu zaostrzenia swego postu, najwyraźniej nie szukała pomocy u żadnego spowiednika, za to przypadkowo spotkanemu muzułmaninowi bez większych problemów zwierzyła się z pragnienia życia z Jezusem i w Jezusie.

Według Krzysztofa Witalewskiego, bohaterka filmu Dumonta jest postacią tragiczną – wybitną jednostką „w zuniformizowanym, zdegradowanym świecie, który nie jest w stanie odpowiedzieć na jej pragnienia inaczej niż tylko przez ulotną epifanię sakralnego koncertu lub wątpliwy moralnie udział w »świętej wojnie«”¹⁰². Céline, jak się wydaje, nie bez powodu przybiera w klasztorze imię legendarnej XIII-wiecznej mistyczki i poetki. Legendarnej, gdyż w gruncie rzeczy Hadewijch to postać, w której najprawdopodobniej zlały się informacje o dwóch beginkach¹⁰³. Céline ma zadatki na ekstatyczkę – świadczą o tym między innymi jej wypowiedzi o miłości do Jezusa, w których powracają podteksty erotyczne, a także jej skłonność do umartwień. Jej postawa wydaje się ekstremalna w świetle prądów dominujących w zachodniej duchowości, skoro nawet

¹⁰⁰ Bożena JANICKA proponuje jeszcze jedną możliwość interpretacyjną, pisząc o bohaterce filmu Dumonta jako o osobie chorej psychicznie. Por. EADEM: *Nieszczęsna Hadewijch*. „Kino” 2011, nr 2, s. 105.

¹⁰¹ T. SOBOLEWSKI: *Oddajcie mi mojego Jezusa*. „Gazeta Wyborcza” z 7 stycznia 2011, s. 16.

¹⁰² K. WITALEWSKI: *Mistyczny humanista*. „Kino” 2011, nr 5, s. 34.

¹⁰³ Zob. J.-N. VUARNET: *Ekstazy kobiece*. Przeł. K. MATUSZEWSKI. Gdańsk 2003, s. 43.

siostra przełożona kontemplacyjnego zakonu wciska jej w dłoń kawałek chleba, wygłaszając sąd, że post nie może być męczeństwem.

Céline wydaje się istotą nie z tej epoki. Jak pisze Witalewski, „ani powierzchowna religijność chrześcijan, ani świeckie życie politycznych elit nie jest w stanie zaspokoić jej pragnień”¹⁰⁴. W jednej ze scen dziewczyna wyznaje Nassirowi, że niegdyś „Jezus często do niej przychodził”, obecnie jednak czuje jego brak. Bohaterka doświadcza zatem stanu, który często stawał się udziałem świętych i błogosławionych, nie tylko zresztą mistyczek. Zgodnie z ich wypowiedziami, jeśli doznało się raz bezpośredniej bliskości Boga, nie sposób później otrząsnąć się z tęsknoty za tym doświadczeniem. Wątek ten w filmie Dumonta powraca zarówno w scenie posiłku, kiedy to jedna z zakonnic w refektarzu czyta rozważania o niezbadanych ścieżkach Pana, który jednym objawia swą moc, a dla innych pozostaje nieznanym, jak i w ćwiczeniu, jakie Nassir zadaje muzułmańskim uczniom: jak zrozumieć, że Bóg jest równocześnie obecny i nieobecny albo paradoksalnie obecny w swej nieobecności?

W czasie, kiedy bohaterka przechodzi załamanie, przy renowacji klasztoru pracuje więzień David (David Dewaele). Jego obecność okazuje się dla Céline zbawienna – to właśnie on ratuje ją, gdy dziewczyna spróbuje popełnić samobójstwo. Zwracając uwagę na tę postać, Jakub Majmurek dostrzega w *Hadewijch* kontynuację jednego z wcześniejszych filmów reżysera, *Życie Jezusa* (1997), opowiadającego o chłopaku, który zabił muzułmanina. Krytyk najwyraźniej utożsamia postać Davida z postacią Freddy’ego i stwierdza: „Ocalenie Céline (walczącej – jako katoliczka – za sprawę światowej społeczności muzułmańskiej) jest także dla niego formą zbawienia, zadośćuczynienia za mord [...] na arabskim koledze, jaki popełnił kilka lat wcześniej”¹⁰⁵. Interpretacja tyleż kusząca, co opierająca się na niewłaściwych przesłankach: David to przecież nie Freddy; z dialogu w więzieniu dowiadujemy się, że do odsiadki ma zaledwie trzy miesiące, a jego matka pociesza go, stwierdzając dobitnie, że nie jest tak źle, bo przecież nikogo nie zabił. Jeśli nawet Dumont nawiązuje w jakiś sposób do poprzedniego filmu, to bynajmniej nie sięga po zawarte w nim konteksty rasistowskie, jak życzyłyby sobie tego krytyk. Bardziej przekonujące wydaje się uniwersalistyczne przesłanie wyczytane z *Hadewijch* przez Witalewskiego, który interpretuje gest Davida jako argument na rzecz tezy, że w świecie przedstawionym przez Dumonta „zbawieniem dla człowieka może być tylko drugi człowiek”¹⁰⁶. Idąc tym tropem, należałoby stwierdzić, że „religijny” punkt wyjścia (sygnalizowany przez obecność konkretnych symboli, treści, a nawet parabolicznych struktur narracyjnych) służy w *Hadewijch* skonstruowaniu takiej interpretacji współczesnej kultury, w której religijność nadal dostarcza pewnych kategorii i wzorców,

¹⁰⁴ K. WITALEWSKI: *Mistyczny humanista...*, s. 34.

¹⁰⁵ J. MAJMUREK: *Hadewijch*. „Kino” 2011, nr 1, s. 81.

¹⁰⁶ Zob. K. WITALEWSKI: *Mistyczny humanista...*, s. 34.

jednak wymagających radykalnej redefinicji w duchu szeroko rozumianego humanizmu.

Żadna redefinicja czy reinterpretacja nie jest za to potrzebna bohaterom *Ludzi Boga* Xaviera Beauvois (2010). Podobnie jak *Lourdes* i *Hadewijch*, film ten również zdaje się wykraczać poza gatunkowo rozumiane kino religijne, przekroczenie to zachodzi jednak na innej płaszczyźnie. Trafna wydaje się intuicja Jerzego Płażewskiego, który na łamach „Kino” pisze: „Reżyser tak intensywnie zabiegał o wierny obraz egzotycznego dla nas środowiska, a z drugiej strony o tak rygorystyczny obraz życia zakonnego, z pełnym respektowaniem jego reguł, tekstów modlitw i śpiewów, że mimo wypracowanych kreacji aktorskich znalazł się na skraju kina dokumentalnego”¹⁰⁷. Pod pewnymi względami jest to zatem efekt przeciwny do tego, jaki osiągnął autor omówionej wcześniej *Wielkiej ciszy*. Tam punktem wyjścia było kino dokumentalne, które w zetknięciu z duchowością Wielkiej Kartuzji przekształciło się w swego rodzaju doświadczenie religijne, film-misterium; tutaj kwestie religijne, choć dla bohaterów niezwykle istotne, stają się podstawą niemal dokumentalnego charakteru dzieła.

Być może postawę dokumentalisty wymógł na reżyserze *Ludzi Boga* fakt, iż jego film opowiada o wydarzeniach autentycznych, szeroko komentowanych. Bohaterami dzieła są trapiści pracujący w klasztorze w górach Atlas, którzy w 1996 roku, mimo pokojowego nastawienia i dobrych relacji z okolicznymi muzułmanami, zostali porwani, a następnie zamordowani w niewyjaśnionych do dziś okolicznościach. Beauvois opowiada o kilku ostatnich miesiącach ich życia. Pogodny nastrój pierwszych sekwencji filmu, przedstawiających wykonywane przez zakonników obowiązki i ich doskonałe, oparte na tolerancji i zrozumieniu relacje z miejscowymi muzułmanami, stopniowo ustępuje poczuciu narastającego zagrożenia spowodowanego trwającymi w Algierii niepokojami religijno-politycznymi. Ustępuje, lecz nie całkowicie, szczególną rolę wydają się bowiem odgrywać w dziele zarówno przedstawiane z pewną regularnością religijne rytuały, jak i dyskusje toczone przez bohaterów na temat tego, jaką postawę powinni przyjąć w sytuacji niebezpieczeństwa.

Inaczej niż w *Wielkiej ciszy*, prezentowane w *Ludziach Boga* obrzędy nie tyle nadają filmowej rzeczywistości charakter misterium, ile stanowią istotne tło, a także usensownienie postaw bohaterów. Postawy te nie są przy tym jednorodne. Trapiści debatują nad możliwością opuszczenia klasztoru, nad sensem samopoświęcenia, nad rolą, jaką pełnią w życiu pobliskiej muzułmańskiej osady. Niektórzy przeżywają gwałtowny lęk przed cierpieniem, inni rygorystycznie podchodzą do zagadnienia śmierci za wiarę, jeszcze inni wahają się, nie potrafiąc od razu podjąć decyzji o pozostaniu lub opuszczeniu klasztoru. Dla wszystkich jednak swoistym wspólnym mianownikiem są regularnie odprawiane nabożeństwa i modlitwy, narzucające pewien sposób oglądu rzeczywistości. Szczegół-

¹⁰⁷ J. PŁAŻEWSKI: *Ludzie Boga*. „Kino” 2011, nr 1, s. 74.

nie wyraźnie zaprezentowano to w scenie, w której bohaterowie leczą jednego z muzułmańskich partyzantów. Kompozycja kadru nawiązuje wówczas do wspomnianego już obrazu *Martwy Chrystus* Andrei Mantegni. Humanizm bohaterów filmu wynika bezpośrednio z najgłębszych prawd ich wiary: nawet w zbrodniarzu i terroryście są oni w stanie dostrzec obecność Jezusa.

Tuż przed pojmaniem bohaterowie, zjednoczeni wreszcie w decyzji o pozostaniu w klasztorze, piją wino, słuchając *Jeziora łabędziego*. Kamera – na zasadzie nieco podobnej do tej znanej z *Wielkiej ciszy* – ukazuje ich twarze w długich, statycznych ujęciach, obserwując symptomy głębszych reakcji, od wzruszenia znajdującego ujście w spontanicznie wylewanych łzach po spokojne wyciszenie. Równocześnie jest to jedna z sekwencji, które najmocniej podkreślają odejście przez Beauvois od konwencji filmu hagiograficznego. Jerzy Płażewski w cytowanej recenzji pisze, iż reżyser musiał się zmierzyć z niebezpieczeństwem, które po polsku można określić jako „syndrom Popiełuszki”, czyli ze skłonnością do patosu, łatwego sentymentalizmu i konstruowaniem wypowiedzi, którą można zaakceptować jedynie w sytuacji podzielania przez widzów światopoglądu bohatera filmu¹⁰⁸. Beauvois omija tę pułapkę, unikając między innymi charakterystycznych dla filmowego hagiografizmu jednoznacznych podziałów (nawet terrorysta ma tu ludzką twarz; z kolei nawet gorliwym chrześcijanom wcale niełatwo przychodzi zaakceptowanie decyzji o śmierci za wiarę), fabularnych wybiegów i emocjonalnych uproszczeń. Przede wszystkim jednak akcentując otwartość bohaterów filmu, czytujących Koran i chętnie uczestniczących w życiu religijnym muzułmańskich sąsiadów, starannie ujawniając światopoglądowe tło podejmowanych przez nich decyzji, pozostawia widzom niezwykle dużo interpretacyjnej swobody. W centrum świata przedstawionego w filmie nie stoją uniwersalne kategorie czy prawdy wiary, lecz człowiek – ten, którego w konkretności ukazuje skupiona na jego twarzy kamera; ten, który dopiero w osobistym doświadczeniu może nadać istotny sens dogmatom i wyznawanym przez siebie prawdom.

Filmom *stricte* religijnym, zwłaszcza chrześcijańskim, podporządkowanym określonym schematom fabularnym i estetycznym, bardzo rzadko przyznawane są wysokie wartości artystyczne. Niemniej jednak cieszą się one znaczną popularnością wśród widzów. Z drugiej strony, filmy takie jak *Pasja* i związane z nimi kontrowersje świadczą o tym, że problem interpretacji tekstów świętych jest w dzisiejszych czasach niezwykle istotny, ściśle wiążąc się z określonymi postawami światopoglądowymi i moralnymi. Religijność nieustannie przenika do filmów, wzbogacając ich treści. Wśród powstałych w ciągu ostatniego dwudziestolecia dzieł znalazło się kilka przynajmniej filmów prezentujących niestandardowe spojrzenie na kwestie wiary i świętości (np. *Wielka cisza*). Równocześnie zwraca uwagę fakt, iż współczesny widz spotyka się w kinie z przedstawienia-

¹⁰⁸ Zob. ibidem.

mi rozmaitych religii, zwykle jednak jest to kontakt oparty na kilku prawdach lub wskazaniach, które można uznać za uniwersalne. W świetle tych dość pobieżnych ustaleń tezy Charlesa Taylora wydają się jak najbardziej uzasadnione: większość z nas wciąż określa się na płaszczyźnie duchowej w odniesieniu do systemów wierzeń danych nam przez tradycję. Warto jednak pamiętać, że filozof twierdzi także, iż to odniesienie niekoniecznie musi być afirmatywne. Filmom, których tematem są próby rozluźniania więzi z tradycją duchową, poświęcony będzie kolejny rozdział tej książki.

Rozdział 3

Indywidualistyczne postawy wobec tradycji

Nie jestem i nie chcę być posiadaczem prawdy.
W sam raz dla mnie wędrowanie po obrzeżach herezji.

C. MIŁOSZ: *Nie jestem*

Historycy i filozofowie kultury na ogół zgadzają się co do faktu, iż człowiek nowożytny jest istotą przywiązującą wielką wagę do kwestii indywidualizmu. Richard Tarnas, śledząc formowanie się fundamentów nowożytnego obrazu świata, w taki oto sposób ujmuje problem stosunku człowieka nowożytnego do samego siebie:

[...] niezależność człowieka nowożytnego – intelektualna, psychologiczna, duchowa – zyskała radykalne potwierdzenie, któremu towarzyszyła nasilająca się deprecjacja wiary religijnej czy struktury instytucjonalnej mogącej ograniczyć naturalne prawo jednostki, jej potencjalną autonomię oraz indywidualną ekspresję¹.

Nietrudno dociec, o jakich zjawiskach tu mowa: wraz z wejściem na arenę dziejów człowieka nowożytnego pojęcia takie jak „bunt”, „indywidualizm” i „autoekspresja” zaczęły nabierać pozytywnego znaczenia. Samookreślenie się na tle tradycji coraz rzadziej oznaczało bezwarunkowe posłuszeństwo i akceptację.

Charles Taylor, omawiając to zjawisko na przykładzie współczesnej kultury amerykańskiej, dochodzi do wniosku, że od młodego człowieka – przyszłego pełnoprawnego obywatela – wręcz oczekuje się przyjęcia na pewnym etapie rozwoju postawy buntowniczej oraz kreatywnego stosunku względem wyznaczanych przez niego wartości². Ustalenia socjologów, kulturoznawców i filozofów

¹ R. TARNAS: *Dzieje umysłowości zachodniej. Idee, które ukształtowały nasz światopogląd*. Przeł. M. FILIPCZUK, J. RUSZKOWSKI. Poznań 2002, s. 342.

² Por. Ch. TAYLOR: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. GRUSZCZYŃSKI, O. LATEK, A. LIPSZYC et al. Oprac. T. GADACZ. Warszawa 2001, s. 79–80.

dowodzą, że indywidualizm stanowi najbardziej kluczową i źródłową z wszystkich amerykańskich wartości. Autorzy klasycznej już książki, będącej owocem kilkuletnich badań socjologicznych, *Skłonności serca. Indywidualizm i zaangażowanie po amerykańsku*, stwierdzają dobitnie:

Indywidualizm stanowi serce kultury amerykańskiej. [...] Istnieje indywidualizm biblijny, obywatelski, jak również indywidualizm utylitarny i ekspresyjny. Niezależnie od różnic dzielących te tradycje i wynikających z nich rozbieżności w rozumieniu indywidualizmu, mają one pewne wspólne cechy, o podstawowym znaczeniu dla tożsamości amerykańskiej. Wierzymy w godność czy wręcz świętość jednostki. Wszystko, co naruszałoby nasze prawo do samodzielnego myślenia, samodzielnego oceniania, podejmowania własnych decyzji oraz życia w sposób najbardziej nam odpowiadający, jest nie tylko moralnym złem, jest świętokradztwem³.

Wydaje się, iż uwagi te – oczywiście z pewnymi zastrzeżeniami – można odnieść do całej zachodniej kultury. Wszak i dla Polaków indywidualizm, chociaż z pewnością nieco inaczej pojmowany, stanowi – przynajmniej od czasów romantyzmu – jedną z nadrzędnych wartości. Co więcej, postępujące ciągle procesy globalizacji i integracji wpływają na upowszechnianie się wzorców kultury amerykańskiej, w tym i charakterystycznego dla niej mitologizowania niezależności i indywidualności.

Trwająca do dziś ekspansja indywidualizmu odciska piętno nie tylko na kształcie obecnie przyjmowanych światopoglądów; w dużej mierze determinuje również charakter dyskursów, mających służyć udzieleniu odpowiedzi na pytanie o Sens. To właśnie dlatego jednym z najbardziej palących problemów współczesnej kultury jest kwestia filozofii języka. W świecie, w którym tradycyjne wartości i sposoby ich opisu podlegają krytyce i unieważnieniu, istotne staje się określenie nie tylko tego, co, lecz także jak się mówi o kwestiach esencjonalnych. Problem indywidualizacji języka służącego opisowi wartości dotyczy przy tym w takiej samej mierze filozofii, jak i duchowości. Zwraca na to uwagę między innymi Dariusz Czaja w odpowiedzi na ogłoszoną w 2008 roku przez dwutygodnik internetowy „artPAPIER” ankietę dotyczącą współczesnego statusu religijności:

[...] coś pękło, coś się skończyło... W pokaźnej swojej części (w całości?) tradycyjny język opisu i przedstawiania świata boskiego w świecie chrześcijańskim umarł. Pojęcia i obrazy, które powołano kiedyś do tego, by wskazywały na boską rzeczywistość, by ją odsłaniały, by o niej zaświadczały, najczęściej odsyłają

³ R.N. BELLAH, R. MADSEN, W.M. SULLIVAN, A. SWIDLER, S.M. TIPTON: *Skłonności serca. Indywidualizm i zaangażowanie po amerykańsku*. Przeł. D. STASIAK, P. SKUROWSKI, T. ŻYRO. Warszawa 2007, s. 263.

już tylko do samych siebie. Są niepokojąco i – w ścisłym sensie słowa – bezna-
dziejnie samozwrotne. Nie dają bowiem nadziei na iluminację⁴.

Innymi słowy, Czaja zauważa – a stan badań nad współczesnym kształtem duchowości zdaje się to potwierdzać – że tradycyjny język, za pomocą którego mówiło się o Sensie (w tym przypadku utożsamianym z Bogiem), znajduje się współcześnie w stanie kryzysu. Wiąże się to także z chętnie przywoływanymi przez badaczy tezami o sekularyzacji dzisiejszego świata. Jak jednak zauważa Agata Bielik-Robson, odpowiadając na tę samą ankietę, sytuacja ta jest ambi-walentna, ponieważ sekularyzacji towarzyszy intensywny namysł nad religij-
nością:

Bez wątpienia, powrót perspektywy religijnej przygotowała tocząca się w filozofii od kilku dekad debata nad tak zwanym *statusem nowożytnej seku-laryzacji*. Teza negująca istnienie świeckości nie podważa wcale prawdy o zse-
kularyzowanym charakterze nowoczesności, a jedynie stara się zasugerować, że świeckość ta nie jest aż tak totalna, jakby się mogło wydawać radykalnym
zwolennikom oświecenia: od Kanta po Lacoue-Labarthe'a⁵.

Kultura współczesna nie tyle neguje tradycyjne wartości, ile umieszcza je w obszarze dyskusji, których efektem ma być ich redefinicja, a także reinterpretacja języka służącego ich opisowi. Tak oto na płaszczyźnie rozważań o duchowości postulat indywidualizacji światopoglądu i sensotwórczego dyskursu spotyka się z usankcjonowanymi przez religijną i filozoficzną tradycję pojęciami, które – wbrew twierdzeniom niektórych zwolenników radykalnych odłamów myśli ponowoczesnej – wcale nie są tak gremialnie i natychmiastowo odsyłane przez dzisiejszą kulturę do lamusa. Jak bowiem zauważa Bielik-Robson:

Powodem, dla którego człowiek nie może całkiem oderwać się od namysłu nad sprawami ostatecznymi, jest niewykorzenialna negatywność leżąca u sa-
mych źródeł jego relacji ze światem – albo, ujmując rzecz prościej, świadomość śmierci. Śmierć wsuwa między człowieka a świat niewidzialną przesłonę, która sprawia, że człowiek nigdy nie uczestniczy w pełni w otaczającym go spektaklu istnienia [...]. Jego [człowieka – przyp. M.K.P.] relacja ze śmiercią jest głęboka i intymna; człowiek od początku jest jakby martwy dla świata w jego zjawisko-
wej postaci. Życie jest dla niego zawsze gdzie indziej: w rejonach ukrytych dla bezpośredniego doświadczenia. To właśnie nazywamy negatywnością i wy-
pływającym z niej poszukiwaniem sensu. Sensu, czyli obrazu życia innego niż

⁴ D. CZAJA: *Imiona pustki*. „artPapier” 2008, nr 19. <http://www.artpapier.com.pl/?pid=2&cid=15&aid=1586>. Data dostępu: 28 grudnia 2011.

⁵ A. BIELIK-ROBSON: *Myśl postsekularna, czyli teologia pod stołem*. „artPapier” 2008, nr 17. <http://www.artpapier.com/index.php?pid=2&cid=15&aid=1543>. Data dostępu: 28 grudnia 2011.
Por. EADEM: „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków 2008, s. 8.

to, jakie jawi mu się bezpośrednio: życia mocniejszego, powiększonego, które byłoby życiem *naprawdę*, życiem niepozostawiającym wątpliwości, jakie rodzi „tu i teraz” nieustanna, nieusuwalna obecność śmierci⁶.

Pytający o Sens bardzo często odwołują się do tego egzystencjalnego źródła ontologicznego niepokoju. Innymi słowy, zamiast konstruować kolejne teologiczne czy filozoficzne traktaty o sensie istnienia, twórcy i badacze zadają pytania esencjonalne niejako między wierszami indywidualnych opowieści i dyskursów dotyczących kwestii nieustannie obecnych w naszej codzienności: miłości, przyjaźni, umierania, poszukiwania tożsamości.

Doświadczenie negatywności, o którym pisze Bielik-Robson, może rodzić reakcje trojakiego typu: mesjańską, konciliacyjną i protestacyjną:

Religia to, tradycyjnie rzecz biorąc, myśl, która „organizuje” pierwotnie niezorganizowany odruch negatywności, czyli spontanicznego niedopasowania człowieka do świata, pogłębiając negatywność i przekuwając ją w nową zasadę egzystencji: niezgoda na byt uzyskuje tu pełną sankcję, przekształcając się w mesjańskie pragnienie rzeczywistości będącej „inaczej” [...]. Droga koncylacji natomiast, najczęściej wybierana przez filozofię [...], zbliża ją do najszerszej pojętego naturalizmu, który pragnie postrzegać człowieka jako część spójnej całości; za cel stawia sobie dezawuację owej pierwotnej, niezorganizowanej negatywności albo jako złudzenia, błędu perspektywy, zanikającego wraz z przyjęciem totalnego punktu widzenia (Spinoza), albo jako stanu przejściowego na drodze ewolucji ducha, który stopniowo pochłania i znosi każdy „innobyty” (Hegel). Droga protestu tymczasem jest ściśle antynaturalistyczna, „organizując” szczelinę niedopasowania w taki sposób, by uczynić z niej drogę ewakuacji – tu natychmiast przychodzi na myśl Lévinasowskie *évasion* – czyli, innymi słowy, Exodusu, Wyjścia z Egiptu [...].⁷

Napędzające poszukiwanie Sensu poczucie nieprzystawalności, niedopasowania człowieka do świata staje się źródłem szeregu postaw wobec oferowanych przez tradycje religijne, duchowe i filozoficzne możliwości zasypania bądź też przeskoczenia szczeliny zrodzonej przez odruch negatywności. Do szerokiego wachlarza możliwych zachowań zaliczyć można bunt, racjonalizację, poszukiwanie nadziei w religii i rytuałach. Co istotne, ekspansja indywidualizmu we współczesnym świecie wprowadza do tego zestawu zasadę równoważności – żadna opcja nie wydaje się lepsza od innych z perspektywy jakichś ogólnych założeń; może się taka okazać jedynie w świetle indywidualnych wyborów podejmowanych przez jednostki w konkretnych okolicznościach. Stosunek do tradycji bywa bardzo często wypracowywany na podstawie indywidualnego dialogu z wartościami składającymi się na spuściznę duchową danej kultury.

⁶ A. BIELIK-ROBSON: „*Na pustyni*”..., s. 10–11.

⁷ Ibidem, s. 12–13.

Problemy indywidualizmu i kreatywnego stosunku do szeroko pojętej tradycji znajdują oczywiście oddźwięk we współczesnej kinematografii. Ponieważ jest to problem niezwykle złożony i wewnętrznie zróżnicowany, łatwiej będzie mówić o nim na przykładzie kilku najbardziej wyrazistych modeli – przypadków, w których relacje między jednostką a wartościami, względem jakich dokonuje ona samookreślenia, przybierają formę pewnych kulturowych i psychologicznych wzorców.

Przypadek powrotu *Jak w niebie*

Jak w niebie Kaya Pollaka (2004) to film przynoszący próbę odpowiedzi na wiele kwestii dotyczących ludzkiej egzystencji w jej uniwersalnym wymiarze. W centrum zainteresowań jego twórców znajduje się zarówno jednostka (w tym wypadku jest nią światowej sławy muzyk, Daniel Daréus, powracający po latach do rodzinnej wioski), jak i zbiorowość (mieszkańcy szwedzkiej prowincji reprezentowani przez członków przykościelnego chóru). Wśród problemów kluczowych dla opowiedzianej w filmie historii wymienić można między innymi tolerancję, otwarcie się na drugiego człowieka, akceptację własnej przeszłości i pogodzenie się ze zbliżającą się śmiercią, afirmację życia, miłość i przebaczenie. Wszystko to składa się na pewien określony model duchowości, który – choć nie odcina się od tradycji – naznaczony jest indywidualizmem.

„Zawsze marzyłem o muzyce, która otwiera ludzkie serca” – mówi Daniel (Michael Nyqvist) w pierwszej scenie filmu. Zdanie to określa horyzont duchowy, w który ujęte zostaną losy nie tylko głównego bohatera, lecz także ludzi, z jakimi przyjdzie mu spędzić najszczęśliwszy okres życia. Paradoksalnie, muzyk marzący o otwieraniu ludzkich serc, dowiaduje się od lekarza, że jego własne serce „zużyło się”. Jak się okaże, metafora ta ma więcej niż jedno znaczenie. Porzucając niezdrowy i stresujący tryb życia gwiazdy muzyki klasycznej, Daniel powraca do rodzinnej wsi, gdzie – nierozpoznany przez nikogo – prowadzi samotnicze życie, mieszkając w budynku starej szkoły podstawowej. Pytany o to, co będzie robił na prowincji, mężczyzna odpowiada: „Będę słuchał”. Zdanie to również ma podwójne znaczenie. Z jednej strony Daniel słucha otaczającego go świata, przede wszystkim natury, na łonie której spędza sporo wolnego czasu; z drugiej zaś – kieruje wewnętrzny słuch w stronę własnej przeszłości. Powrót Daniela na wieś jest bowiem w gruncie rzeczy powrotem do dzieciństwa, szukaniem drogi do przerwanej przez akt przemocy (pobicie przez brutalnych kolegów) jedności ze światem, którą metaforycznie oddawała pierwsza scena filmu ukazująca siedmioletniego bohatera grającego na skrzypcach pośród falującej

pszenicy. Mężczyzna zachowuje się jak dziecko: biega boso po śniegu, wydaje radosne okrzyki, w relacjach z nowymi sąsiadami przyjmuje postawę pełną nieśmiałości i chłopięcej niezaradności. Przede wszystkim zaś próbuje zachować niezależność i nie angażować się w wydarzenia rozgrywające się w wiosce, co jednak mu się nie udaje.

Pod wpływem nacisków ze strony mieszkańców miejscowości oraz fascynacji poznaną przypadkiem sprzedawczynią, Leną (Frida Hallgren), Daniel zgadza się na objęcie posady kościelnego kantora i prowadzenie parafialnego chóru. Praca z amatorami, dla których śpiew to tylko urozmaicenie, dodatek do zwyczajnego, szarego życia, wkrótce staje się impulsem ożywiającym marzenie bohatera o muzyce otwierającej ludzkie serca. Relacja jest jednak obustronna: chór wpływa na postawę bohatera, a on, chcąc nie chcąc, przyczynia się do istotnych zmian w życiu wioski. Jest wszak przybyszem z wielkiego świata, jego talent i osobowość budzą zarówno zazdrość, jak i fascynację, a metody pracy, zmierzające do wewnętrznego scalenia chóru, stwarzają sytuacje, w których trakcie jednostki uświadamiają sobie i wypowiadają na głos niejednokrotnie tłumione przez lata frustracje związane z życiem w zamkniętej społeczności. Psychoterapeutycznemu działaniu pracy w chorze poddaje się sam Daréus, który otwierając ludzkie serca, otworzy także własne.

Muzyk napotyka na swej drodze różne trudności. Z biegiem czasu jego oponentem staje się miejscowy pastor, Stig (Niklas Falk), reprezentujący surową, protestancką etykę. Ożywczy powiew, jakim jest przybycie Daniela do wioski, wydobywa na wierzch zakłamanie, w jakim żyje duchowny. Ślepo przywiązany do surowych religijnych reguł, w imię których zachowuje oziębłość nawet w stosunku do żony Ingrid (Ingela Olsson), Stig wystawiony zostaje na próbę, której nie potrafi sprostać. Po raz pierwszy po wielu latach spokojnego życia ktoś kwestionuje wyznawane przez niego wartości. Kiedy zgorszony zachowaniem Daniela i chórzystów czyni wymówki Ingrid – również należącej do chóru – ta stwierdza w uniesieniu: „Grzech nie istnieje. [...] Bóg nie przebacza, bo nigdy nie potępia. [...] To kościół zrobił z seksu grzech, nie Bóg”. Kobieta udowadnia mężowi, że i on, choć zachowuje pozory bezgrzeszności, nie jest bez winy. Zupełnie nieoczekiwanie Stig staje przed koniecznością uznania własnej obłudy i faktu, iż nawet najbliższe osoby w głębi serca skłonne są podważyć prawdy, które uznawał za niezmiennie i niekwestionowalne.

W kwestii stosunku do tradycyjnie pojętej duchowości i religijności *Jak w niebie* niesie proste przesłanie: ślepe przestrzeganie reguł nie ma sensu, dopiero samodzielnie zinterpretowane prawidła religii nabierają życia i pozwalają człowiekowi otworzyć się na innych jako bliźnich, a nie – jak robił to Stig – współwyznawców, których można w każdej chwili ocenić i potępić. Chociaż obłuda pastora, jego zaślepienie i skłonność do osądzania ludzi zostają zdemaszkowane, zbawienną wartością dla chórzystów, w tym także Daniela, okazuje się ewangeliczna miłość.

W rozmowie z jedną z chórzystek, Gabriellą (Helen Sjöholm), Daniel wyznaje, że w realizacji marzenia dotyczącego muzyki otwierającej ludzkie serca przeszkadzała mu przede wszystkim trudność w kochaniu ludzi. W kilka miesięcy później, kiedy muzyk poczuje wreszcie, że jego życzenie się spełniło, na pytanie przyjaciela o to, jak do tego doszło, Daréus odpowie, mając na myśli chórzystów: „Kochają mnie, a ja kocham ich”. Ostatecznie bowiem miłość rodząca się dzięki szczeremu otwarciu na drugiego człowieka pozwala zobaczyć świat z zupełnie innej perspektywy. Mówi o tym Lena, kiedy wraz z Danielem ogląda namalowany przez jej dziadka na szkolnej ścianie fresk przedstawiający anioły:

Lena: Często je widzę. Czasami słyszę w wietrze...

Daniel: Wierzysz w anioły?

Lena: Przez zmrużone oczy widzę ich skrzydła. Widziałam skrzydła u Olgi i Arnego podczas śpiewania ostatniej piosenki. Widziałam je u Torego. Widziałam u ciebie. Gdy widzisz je u każdego, jesteś gotowy. Trzeba tylko próbować. [...] Wiem o tym od dawna.

Daniel: O czym?

Lena: Że się boisz. Nie musisz, Daniel. Śmierć nie istnieje. Wiem o tym odkąd umarli moi rodzice. Śmierć nie istnieje⁸.

Lena odkrywa wielki lęk Daniela – obawę przed utratą życia, która skłoniła go do porzucenia muzycznej kariery, zanim będzie za późno. Mężczyzna nie wie jeszcze, że jego pobyt w wiosce, w którego trakcie stanie twarzą w twarz z własnymi wspomnieniami, lękami i kompleksami, odnajdzie swe marzenie i nauczy się kochać, będzie w gruncie rzeczy przygotowaniem do pogodnego odejścia. Miłość, która w wypadku Daniela rzeczywiście zmieni oblicze śmierci, pozwoli mu także pogodzić się z jej koniecznością i powitać ją z uśmiechem. Ostatnia scena ukazuje mężczyznę brodzącego w dojrzałym zbożu. W pewnej chwili Daniel pochyła się i wyławia z morza pszenicy małego skrzyпка. W obliczu śmierci bohater odnajduje samego siebie, szczęście i poczucie więzi ze światem odebrane mu brutalnie na wiele lat przez akt przemocy, jakiej padł ofiarą.

Przypadek romansu ***Koniec romansu, Ciche światło***

„To jest opowieść o nienawiści” – mówi w pierwszej scenie *Końca romansu* (1999) Maurice Bendrix (Ralph Fiennes), rozpoczynając tym samym relację ze

⁸ Cytat pochodzi z filmu *Jak w niebie*. Reż. K. POLLAK. Szwecja 2004.

związku z Sarą Miles (Julianne Moore). Historia romansu pisarza i żony urzędnika państwowego przedstawia jednak przede wszystkim miłość i różne jej oblicza – w tym właśnie nienawiść. Stwierdzenie to, paradoksalnie, nie wydaje się jednak bezpodstawne w świetle spostrzeżeń Bendriksa:

Zdaje się, że nienawiść działa na te same gruczoły, co miłość – wywołuje nawet te same odruchy. Gdyby nie nauczono nas, jak interpretować dzieje Pasji, czy potrafilibyśmy powiedzieć na podstawie uczynków jedynie, który z dwóch kochał Chrystusa – zazdrosny Judasz czy tchórzliwy Piotr?⁹

Przywołana refleksja nie pochodzi z filmu Neila Jordana; snuje ją bohater powieści Grahama Greene'a, zaadaptowanej przez reżysera. Filmowy *Koniec romansu* pozornie stanowi stosunkowo wierną ekranizację literackiego oryginału. Zmiany w fabule, choć znaczne (zwłaszcza w ostatniej części filmu), wydają się nie zaburzać w żaden sposób nadrzędnego przesłania powieści. Niby jest tak w istocie, jak jednak głosi przysłowie – wyjątkowo trafne w odniesieniu do problemów kluczowych dla dzieł Greene'a i Jordana – diabeł tkwi w szczegółach.

Oto szczegół pierwszy: cechą charakterystyczną filmu Jordana jest pewnego typu symetryczność. Na płaszczyźnie narracji manifestuje się ona w zrównoważeniu punktów widzenia Bendriksa i Sary. I nie chodzi tutaj nawet o to, że historię romansu, zaprezentowaną najpierw w formie retrospekcji wspomnień pisarza, widz ogląda później po raz drugi, z perspektywy wiarołomnej żony urzędnika. Podobny zabieg zastosowano także w powieści. Znacznie istotniejsze jest to, że o ile w filmie Jordana Sara jest równorzędnym w stosunku do Bendriksa podmiotem, o tyle w literackim oryginale stanowi zaledwie przedmiot. Sformułowanie to można rozumieć wielorako. Już na pierwszych stronach książki bohaterka jest przedmiotem rozmowy swego męża z pisarzem; przez kilka lat z rzędu stanowiła przedmiot pożądania i zazdrości Maurice'a; dla wynajętego przez zazdrosnego kochanka detektywa jej zachowanie było przedmiotem śledztwa; wreszcie stała się przedmiotem tęsknot zarówno swego męża, jak i ukochanego, nie wspominając już o tym, że z perspektywy Bendriksa funkcjonowała także jako przedmiot sporu z Bogiem. Wskutek tego urzeczowiona Sara jest w powieści Greene'a na poły fantazmatem, zbiorem wyobrażeń, jakie wiążą z nią kochający ją mężczyźni, a równocześnie – w świetle kolejnych wydarzeń – nieodgadnioną dla nich obu tajemnicą. W filmie Jordana – dzięki rozbudowaniu scen z udziałem dwójki głównych bohaterów, w których narracja jest neutralna, niezależna od punktu widzenia któregośkolwiek z nich, stygmat tajemnicy ulega pomniejszeniu: Sara jest tak samo ludzka jak Maurice czy Henry (Stephen Rea). Szczegół to pozornie pozbawiony większego znaczenia. Jeżeli jed-

⁹ G. GREENE: *Koniec romansu*. Przeł. J.J. SZCZEPAŃSKI. Toruń 1999, s. 25.

nak weźmie się pod uwagę fakt, iż częścią tajemnicy, jaką wnosi postać Sary, jest jej dziwna więź z Bogiem, to delikatne przesunięcie akcentów stanie się ważne. Skoro bowiem bohaterka przestaje być na ekranie tajemnicza, to i jej sekretna relacja z *sacrum* już nie wymyka się możliwościom opisu – niewyraźalne zaczyna funkcjonować jako wyrażalne¹⁰.

Jednak upodmiotowienie Sary służy jeszcze jednemu celowi związanemu z zachowaniem wspomnianej już symetryczności. Momentem kulminacyjnym romansu pisarza i żony urzędnika, punktem zwrotnym, który wpłynął na dalsze losy obojga, było – paradoksalnie – jego zakończenie. Oto w trakcie jednego z nalotów (akcja powieści i filmu toczy się w czasach II wojny światowej i tuż po niej) bomba niszczy częściowo dom Maurice'a, w którym przebywają kochankowie. Pisarz, znajdujący się w momencie wybuchu poza sypialnią, upada pod wpływem eksplozji na schody. Wszystko wskazuje na to, że zginął. Wówczas Sara zanosí gorącą modlitwę do Boga, w którego do tej pory nie wierzyła. Przysięga, że wyrzeknie się Maurice'a, jeżeli ten będzie żył. Chwilę później lekko ranny mężczyzna wchodzi do pokoju. Tajemnicze wydarzenie, jakie stało się udziałem bohaterów, okazuje się symbolicznym końcem ich romansu. Sara, choć wątpiąca i wciąż kochająca Maurice'a, zrywa z nim całkowicie. Z jej pamiętnikowych zapisków wynika jasno, że życie bez ukochanego jest dla niej nieznośne. Równocześnie pojawia się w nim coś lub ktoś jeszcze. W sytuacji skrajnego zmęczenia Sara zapisuje w dzienniku charakterystyczny zwrot do Boga: „Być może w ten sposób działasz: opróżniasz mnie z miłości, a potem wypełniasz Sobą tę pustkę”¹¹. Co ciekawe – i co świadczy o symetrii wpisanej w film Jordana – bardzo podobne wyznanie padnie z ust Maurice'a w zakończeniu: „Jestem zmęczony nienawiścią. Ale Ty wciąż tu jesteś. Wykorzystałeś moją nienawiść, bym uznał Twoje istnienie”. Bendrix zatem doświadcza czegoś, co wcześniej spotkało Sarę – wbrew jego woli wiara w Boga wkracza w takie miejsce jego duszy, w którym jeszcze niedawno funkcjonowało wszechogarniające uczucie – w tym wypadku nienawiści.

W tym miejscu pojawia się kolejny szczegół, modyfikujący sens przesłania literackiego oryginału: w ostatnim wyznaniu, dokonanym po śmierci Sary i uznaniu istnienia Absolutu, Maurice zwraca się do Boga: „Pozostała mi jeszcze tylko jedna modlitwa: Drogi Boże, zapomnij o mnie, zaopiekuj się nią i Henrym. Ale mnie zostaw raz na zawsze w spokoju”. Bohatera powieści Greene'a nie stać na taki, świadczący o szczerej miłości i trosce, gest. W zakończeniu swojej relacji Bendrix zanosí do Boga inną modlitwę:

¹⁰ W powieści ową niewyraźność sygnalizuje częściowo gra słów. Boga określa narrator mianem „ten inny”. Nie akceptując przez pewien czas istnienia religijnych motywów postępowania Sary, Maurice posługuje się leksyką charakterystyczną dla dyskursu zazdrości i zdrady. W jego rozumieniu „inny” uwiódł Sarę, która zakochała się, porzuciła Maurice'a i po raz kolejny zdradziła Henry'ego.

¹¹ Cytat pochodzi z filmu *Koniec romansu*. Reż. N. JORDAN. USA, Wielka Brytania 1999.

O Boże, dosyć już działałeś, ogołociłeś mnie dostatecznie. Jestem nazbyt zmęczony i za stary, aby uczyć się kochać. Daj mi raz na zawsze spokój¹².

Głównym problemem obu dzieł jest miłość. O ile jednak pisarz nadaje temu zagadnieniu wysoce egzystencjalny wymiar, o tyle przez reżysera zostaje ono sprowadzone do kwestii różnych typów miłości. Dla Sary słowo „kochać” oznacza bezwarunkowe poświęcenie się w imię dobra i szczęścia ukochanej osoby, dla Maurice’a wiąże się ono z zazdrością, podejrzliwością i nienawiścią w stosunku do wszystkiego, co może odebrać mu obiekt pożądania. Z czasem uczucie bohaterów ewoluuje: miłość kobiety zaczyna coraz bardziej zbliżać się do ewangelicznego ideału – dzięki niej Sara dokonuje kolejnego cudu (uzdrowia chłopca); miłość mężczyzny z kolei oczyszcza się z egoizmu na tyle, że Maurice zamieszkuje razem z Milesami, by móc doglądać ukochanej w chorobie na zmianę z jej mężem. Pisarz uczy się kochać w sposób bardziej wyrozumiały, otwierając się równocześnie na potrzeby drugiego człowieka. Tymczasem w powieści Greene’a Bendrix czuje się zagrożony przez miłość bardziej wzniosłą od tej, którą czuje do Sary:

Jeśli zacznę kochać Boga, nie wystarczy, abym umarł. Będę musiał coś zrobić z tym fantem. [...] Gdybym kiedykolwiek zaczął kochać w ten sposób, byłby to koniec wszystkiego. Kiedy kochałem ciebie, nie miałem ochoty jeść, nie nęciła mnie żadna inna kobieta, lecz gdybym kochał Jego, nic w ogóle nie sprawiałoby mi przyjemności poza Nim. Utraciłbym nawet moją robotę, przestałbym być Bendriksem. Boję się, Saro¹³.

Można stwierdzić, że film Jordana opowiada o tym, jak rozmaitymi ścieżkami podąża wiara, by móc wkroczyć w życie ludzkie. Sara, choć w dzieciństwie została ochrzczona w wyznaniu katolickim, podobnie jak jej mąż i kochanek była przez większą część życia ateistką. W pewien sposób posiadała jednak zdolność otworzenia się na kwestie wymykające się rozumowi, dzięki właściwej sobie dobroci nieświadomie podążała ścieżką świętości. Greene idzie jednak dalej od Jordana – pokazuje, że nawet doświadczenie cudu, bezpośredni kontakt z *sacrum* mogą się okazać niewystarczające dla współczesnego człowieka, by ten zgodził się zaakceptować rewolucję, z jaką wiąże się skok w wiarę. Powieściowemu Bendriksowi autentyczna wiara i miłość do Boga przedstawiają się jako zagrożenia własnej tożsamości; będąc indywidualistą i racjonalistą, nie jest w stanie zaakceptować tak daleko idących światopoglądowych zmian.

Na koniec warto wspomnieć jeszcze o jednym szczególe: film Jordana pod względem estetyki nawiązuje do kina czarnego. Stylizowane kadry, świadome operowanie światłocieniem, wizja powojennego, mrocznego Londynu, w którym

¹² G. GREENE: *Koniec romansu...*, s. 174.

¹³ Ibidem, s. 166.

niemal nieustannie pada deszcz, stanowią jednakże nie tylko hołd złożony jednej z najważniejszych tradycji światowej kinematografii. Wszak *film noir* wyrastał z pewnego typu egzystencjalnego niepokoju, poczucia zagrożenia relatywizmem i utratą sensu. Być może nawiązując do tej właśnie estetyki, Jordan próbował oddać w jakiś sposób to, co Greene wyraził słowami – dość okrutną tezę, że człowiek na wskroś nowoczesny zatracił bezpowrotnie możliwość oswojenia świata, dostrzeżenia w nim bezwzględnego sensu i pozbawionej piętna relatywizmu prawdy.

Film Neila Jordana stanowi być może najbardziej wyraziste studium romansu, w którym opowieść o uczuciu łączącym parę bohaterów odsłania szereg problemów związanych z duchowością. Niemniej jednak warto wspomnieć przynajmniej o jeszcze jednym dziele wpisującym się w ten model. *Ciche światło* Carlosa Reygadasa (2007) jest filmem zdecydowanie odmiennym od *Końca romansu*. Dzieło Jordana to hollywoodzka realizacja z gwiazdorską obsadą, podczas gdy film meksykańskiego reżysera jest na wskroś autorski, pod pewnymi względami trudny w odbiorze, przynoszący radykalnie sprzeczne ze standardami kina głównego nurtu rozwiązania formalne, przeznaczony do dystrybucji w kinach studyjnych. Mimo to w obu filmach dochodzi do głosu motyw grzesznej miłości, który staje się przyczynkiem do zadawania pytań o charakterze duchowym, religijnym czy metafizycznym.

Ciche światło dowodzi konsekwencji artystycznej Reygadasa. I nie chodzi tutaj tylko o specyficzną poetykę jego filmów, na którą składają się długie, kontemplacyjne ujęcia i wolny rozwój fabuły. W 2003 roku na ekranach kin można było oglądać jedno z wcześniejszych dzieł twórcy. *Japón* – opowieść o artyście w średnim wieku udającym się na prowincję w celu znalezienia odpowiedniego miejsca do popełnienia samobójstwa – zdaje się łączyć z *Cichym światłem*, pomimo odmiennej tematyki i profilu psychologicznego bohaterów, wiele kwestii. W obu dziełach mamy do czynienia z sytuacją graniczną, z jakimś „być albo nie być”. W wypadku bohatera *Japón* szekspirowska fraza może być rozumiana dosłownie – Fernando (Fernando Benitez) całkiem poważnie myśli o śmierci. Johan (Cornelio Wall) w *Cichym świetle* jest w innej sytuacji. Jego „być albo nie być” odnosi się zarówno do sfery czysto egzystencjalnej (być albo nie być wiernym mężem i ojcem), jak i (przede wszystkim?) do sfery religijnej (być albo nie być posłusznym boskim prawom).

Johan jest mennonitą. Mieszka wraz z żoną Esther (Miriam Toews) i gromadką dzieci w prowincjonalnej wiosce na północy Meksyku. Stara się postępować uczciwie w rozumieniu charakterystycznym dla wyznawanej wiary – ciężko pracuje, pamięta o codziennej modlitwie, dba o dobro dzieci, żyje skromnie. Harmonię jego istnienia burzy niespodziewana miłość do Marianne (Maria Pankratz) – uczucie na tyle wielkie, że pomimo surowych nakazów moralnych, para bohaterów nie potrafi mu się oprzeć. Sytuacja, w jakiej znajduje się Johan, staje się niezwykle skomplikowana: wie, że zranił kochającą go, cierpliwą żonę

i że prędzej czy później będzie musiał wybrać. Jeśli zdecyduje się na pozostanie z Esther, wybierze życie bez miłości; jeśli zaś Marianne – w imię miłości sprzeniewierzy się boskiemu prawu.

Z krótkiego przytoczenia wątku stanowiącego oś fabularną filmu można byłoby wywnioskować, że *Ciche światło* to melodramat, *love story* rozgrywająca się w pięknych sceneriach Meksyku. Nie jest to jednak opowieść miłosna *sensu stricto*. Reygadas nie pokazuje odbiorcy jej zawiązania, a i jej finał nie stawia ostatecznie kropki nad i. Uczucie łączące Johana i Marianne interesuje reżysera przede wszystkim w odniesieniu do pewnych uniwersalnych kategorii. Dla pary kochanków są to oczywiście kwestie religijne. Dla samego reżysera zaś – zagadnienia bliskie pytaniom esencjonalnym, dotyczącym sensu życia, źródeł i natury miłości, poczucia obowiązku, poszukiwania prawdy.

W jednej ze scen Johan wyznaje swemu ojcu-pastorowi, że nie jest pewien, czy jego uczucie do Marianne to sprawka szatana czy Boga. Gdyby wiedział, być może łatwiej byłoby mu wybrać. Miłość, która zrodziła się w nim, gdy osiągnął średni wiek, wydaje się zbyt piękna i dobra, by stać się narzędziem potępienia. Mimo to w oczach mennonitów jest uczuciem występny. I tu właśnie tkwi źródło osobistego dramatu Johana: do czasu spotkania Marianne wszystko było proste – dobro i zło były rozgraniczone niczym dzień i noc; teraz jednak nic nie jest jednoznaczne i pewne, a to, co podpowiada tradycja, zdaje się całkowicie sprzeczne z wewnętrznym, indywidualnym odczuciem bohatera.

Być może w celu podkreślenia tej niejednoznaczności utrudniającej bohaterowi dokonanie wyboru, reżyser ujmuje fabułę filmu w swoistą klamrę: *Ciche światło* rozpoczyna bardzo długie, nakręcone techniką zdjęć poklatkowych ujęcie wschodu, kończy zaś zrealizowana na podobnych zasadach sekwencja zachodu słońca. Dwa momenty przełamywania się dnia i nocy zdają się przypominać, że oprócz pory ciemności i pory światła mamy na co dzień do czynienia z porami „pośrednimi” – świt i zmierzch nie znajdują się ani po stronie światła, ani po stronie ciemności, są chwilami przenikania się dwóch porządków, zacierania granic – symbolizować mogą zatem sytuację, w jakiej znalazł się Johan. Jego późna miłość do Marianne zrodziła się niejako w porządku zmerchu lub świtu, jest z pewnością piękna, ale nie sposób stwierdzić, czy należy wyłącznie do sfery światła (dobra) czy ciemności (zła).

Otwierające i zamykające film ujęcia wnoszą jeszcze inny sens. Z pewnością wpisują się one w obecną w dziele sferę odwołań religijnych. Kiedy w pierwszej sekwencji Reygadas ukazuje rozgwieżdżone niebo, które stopniowo rozjaśnia się na wschodzie, zdaje się nawiązywać do biblijnego obrazu stworzenia świata, a zwłaszcza tego momentu, w którym Bóg oddziela światło od ciemności. Po dość długiej chwili reżyser portretuje rodzinę Johana modlącą się wspólnie przed rozpoczęciem śniadania. Pierwszym słowem, jakie słyszymy (a pada ich – jak na trwający dwie i pół godziny film – stosunkowo niewiele), jest Amen – biblijne „Niech się tak stanie” (w domyśle: tak, jak chce Bóg).

Otwierająca film scena oddzielenia ciemności od światła stanowi równocześnie sygnał dominanty estetycznej dzieła Reygadasa. Zgodnie bowiem z obietnicą zawartą w tytule, jednym z bohaterów filmu jest „ciche światło” – to, które w sposób bezgłośny i niemal metafizyczny przekształca wizerunek świata. Często dzieje się to w obrębie jednego ujęcia – zmieniając ogniskową i eksperymentując z możliwościami kamery, a także wykorzystując naturalne przeobrażenia oświetlenia (chmury przesłaniające słońce itd.), Reygadas i operator Alexis Zabe osiągają kilkakrotnie ciekawy efekt: wydaje się, że światło i ciemność toczą w obrębie ujęcia nieustanną bezgłośną walkę. Światło (lub jego brak) transformuje wszystko: to, jakie elementy świata i na ile są widoczne, a także to, jaki jest ogólny nastrój obrazu.

Zmieniające się światło, w subtelny sposób kreujące i unicestwiające znaczenia, odpowiada także za nastrój poszczególnych sekwencji. Widać to na przykład w scenie, w której reżyser ukazuje blask łez Johana jadącego nocą samochodem; nieco później kamera obserwuje wiotki, pogrążający się w mroku polny kwiat. To, co najbardziej istotne, rozgrywa się tutaj w ciszy przerywanej co pewien czas dźwiękiem szumiących traw albo śpiewających ptaków. I jest to na swój sposób „wielka cisza” – przypominająca trochę tę, o której opowiadał Philip Gröning w dokumencie o Wielkiej Kartuzji. Cisza, która staje się imieniem Boga, przez którą przebija transcendencja.

Dostrzeżenie tych subtelności wymaga oczywiście kontemplującego spojrzenia. Dlatego Reygadas nie spieszy się z rozwojem fabuły. Nie próbuje też oczarowywać czy uwodzić widza. Średnia długość trwania ujęcia w *Cichym świetle* znacznie wykracza poza standardy współczesnego kina, tak chętnie posiłkującego się estetyką teledyskową i agresywnym, ciętym montażem. Podobnie jak w *Japon*, główne role w *Cichym świetle* Reygadas powierzył tzw. naturszczynom, co także nie ułatwia widzowi identyfikacji z problemami bohaterów.

Poetyka filmów Reygadasa z pewnością nie idzie w parze z gustami wielkiej widowni. Reżyser nie boi się jednak radykalnych rozwiązań. W *Japon* – na przykład utrwalonym przez filmowe konwencje sposobom mówienia o cielesności – ukazuje śmiałą scenę erotyczną z udziałem mężczyzny w średnim wieku i starej Indianki. W *Cichym świetle* opowiada historię miłości, w której mało jest melodramatu filmowego, a słowa „kocham cię” – „ja ciebie też” wypowiedane są w teatralnych, wielosekundowych odstępach przez postaci o niezbyt atrakcyjnych z perspektywy hollywoodzkich kanonów piękna twarzach. Nie o to bowiem chodzi, by wpisać się w jakiś model mówienia o miłości, cielesności czy namiętności, lecz o to, by odzierając dane zagadnienie z konwencji, w jakie obrosło, poddać je trudnej refleksji.

W filmie Neila Jordana łączący Bendriksa i Sarę romans (oraz związane z nim uczucia miłości i nienawiści) stał się przyczynkiem do opowieści o tajemnicy niespodziewanie wkraczającej w świeckie i pozbawione metafizycznej perspektywy życie bohaterów. W *Cichym świetle* jest oczywiście inaczej – postaci

z filmu Reygadasa nieustannie żyją w duchowym uniwersum ukonstytuowanym przez prawdy wiary. Jednak i tutaj romans okazuje się w pewnym sensie „sytuacją graniczną”, skłaniającą do ponownego rozpatrzenia otrzymanej i przyjętej kiedyś odpowiedzi na pytanie o sens istnienia. A refleksja ta nie jest bynajmniej łatwa, wymaga bowiem indywidualnego i samodzielnego określenia własnej postawy względem wpojonych wartości, które nagle – w sytuacji wyboru – mogą się okazać niewystarczające.

Przypadek dojrzewania *Pan Ibrahim i kwiaty Koranu*

Proza Erica-Emmanuela Schmitta zajmuje we współczesnej literaturze miejsce szczególne. Lokując się na pograniczu pisarstwa religijnego, obyczajowego i psychologicznego, autor *Oskara i pani Róży* poświęca wiele miejsca przeżyciom wewnętrznym, ukazując między innymi rozmaite sposoby dojrzewania i wkraczania w świadome życie duchowe i religijne. Najpełniejszy chyba wyraz temu zainteresowaniu dał Schmitt w *Ewangelii według Piłata*, której prolog stanowi opowieść Jezusa o dorastaniu do spełnienia powierzonej Mu misji, a część właściwa jest historią Piłata dążącego po ukrzyżowaniu Nazarejczyka do odkrycia tajemnicy zniknięcia Jego ciała i znajdującego – zupełnie nieoczekiwanie – na końcu śledztwa wiarę w Boga¹⁴. Najczęściej jednak w swych fabularyzowanych minitraktatach o duchowości Schmitt posługuje się medium dziecięcym, jak gdyby sugerując, że człowiek dopiero wkraczający w życie jest bardziej otwarty i podatny na przyjęcie prawd, które – choć wymykają się prawom rozumu – w zasadniczy sposób wzbogacają egzystencję, pomagając odnaleźć sens nawet w tragicznych wydarzeniach, takich jak wojna (*Dziecko Noego*) czy śmierć (*Oskar i pani Róża*).

Narratorem *Pana Ibrahima i kwiatów Koranu*, jednego z najbardziej znanych opowiadań Schmitta, jest jedenastoletni chłopiec stający na progu emocjonalnej i biologicznej dorosłości. Wychowywany przez ojca, który nie poświęca mu dostatecznie dużo uwagi, pozbawiony miłości Mojżesz (zwany również Momo) musi samodzielnie kroczyć trudną drogą dojrzewania. Swą „edukację” rozpoczyna od spraw *stricte* cielesnych, nawiązując kontakty z prostytutkami. Jednak usługi tychże mają swoją cenę. Chłopiec, któremu ojciec powierzył prowadzenie domu, musi oszczędzać na domowych wydatkach, w związku z czym zaczyna okradać miejscowego sklepikarza, pana Ibrahima. Po pewnym czasie między starcem a chłopcem nawiązuje się silna więź, która rekompensuje Mojżeszowi

¹⁴ Por. E.-E. SCHMITT: *Ewangelia według Piłata*. Przeł. K. RODOWSKA. Kraków 2003.

utratę rodziców (porzucenie i samobójstwo ojca) i brak miłości, pomagając mu osiągnąć fizyczną, emocjonalną i duchową dojrzałość.

Twórcy filmowej adaptacji zachowali szkielet fabularny opowiadania Schmitta. *Pan Ibrahim i kwiaty Koranu* François Dupeyrona (2003) to również opowieść o wyrażnie parabolicznym charakterze. Relacje sklepikarza (Omar Sharif) i chłopca (Pierre Boulanger) opierają się na wzajemnym zaciekawieniu i wyrozumiałości. Pan Ibrahim z przymrużeniem oka patrzy na próby Momo chcącego przedwcześnie przejść inicjację – nie martwią go drobne kradzieże, jakich chłopiec dopuszcza się w jego sklepie, a wizyty u prostytutek są według niego jak najbardziej naturalne. Z biegiem czasu pan Ibrahim staje się dla Mojżesza pewnym punktem odniesienia, instancją, która potrafi wyjaśnić i nadać sens trudnym wydarzeniom. W sposób niezauważalny zwykła znajomość przeradza się w rodzaj przyjaźni (zwieńczonej aktem adoptowania Momo przez pana Ibrahima) opartej na bardzo subtelnej relacji mistrz-uczeń.

Dorastanie Momo oznacza konieczność dokonania przez niego rekonstrukcji własnej tożsamości. Wiąże się to ściśle – jak gdyby w myśl koncepcji Taylora – z kwestią samookreślenia się na płaszczyźnie duchowej. Postawę Momo charakteryzuje nie do końca uświadomiony bunt. W pierwszej sekwencji filmu chłopiec stoi przy oknie i obserwuje barwne życie ulicy Bleue: przechadzające się prostytutki, zaczepiających je potencjalnych klientów, ludzi wracających wieczorną porą do domów, robiących ostatnie zakupy w okolicznych sklepikach. Okno stanowi w życiu chłopca symboliczną granicę między znienawidzonym domem, zatrutym przez nieobecność matki i chłód ojca (Gilbert Melki), a kolorowym światem zewnętrznym, niosącym obietnice wszelkich rozkoszy. Nie jest to jednak jedyna granica: podobnego metaforycznego znaczenia nabierają drzwi, przez które Momo rozmawia z ojcem. Słowo „rozmowa” nie wydaje się tu zresztą właściwe; przez zamknięte drzwi do uszu rodzica docierają tylko nieliczne uwagi Mojżesza, zresztą i tak nie ma to większego znaczenia, skoro po odpowiedzi na proste pytanie („Co to jest Persja?”) mężczyzna odsyła chłopca do słownika. Drzwi jako symboliczna bariera dzieląca adwokata i jego syna są szczelnie zamknięte, okno natomiast – otwarte, zapraszające Momo do wejścia w zupełnie nową rzeczywistość. Nie znajdując zrozumienia u najbliższej mu osoby, bohater instynktownie zwraca się przeciwko wszystkiemu, co kojarzy się mu z domem. Pierwszym tego typu aktem buntu jest rozbicie świnki-skarbonki otrzymanej niegdyś od ojca wierzącego święcie w to, że „pieniądze należy oszczędzać, a nie wydawać”. Sprzeciwiając się opartej na ekonomii filozofii życiowej rodzica, Mojżesz trwoni swe oszczędności na prostytutki, przekraczając tym samym kolejną granicę – symboliczny próg męskości, czego metaforycznym podsumowaniem jest ofiarowanie pierwszej dziewczynie własnego dziecięcego misia.

Drobne kradzieże w sklepie pana Ibrahima i (podsunięte zresztą przez samego sklepikarza) sposoby oszukiwania ojca w kwestii domowych wydatków, na przykład: podawanie mu karmy dla kotów zamiast pasztetu i rozcieńczanie

Beaujolais tanim winem, są kolejnymi objawami owego nieuświadomionego do końca buntu, protestu wobec bycia niezauważanym, pomijanym, strofowanym i wiecznie porównywanym ze starszym (jak się później okazuje, będącym tylko wytworem wyobraźni ojca), idealnym pod każdym względem bratem Popolem. Okres buntu, w jaki wkracza Momo, odmalowany został w filmie także na płaszczyźnie muzycznej. Mojżesz uwielbia rock'n'rolla (akcja filmu toczy się na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych), nie znosi zaś muzyki klasycznej, którą ceni ojciec. Muzyka towarzyszy chłopcu w trakcie zakazanych wypraw do zaułka prostytutek oraz w czasie spędzanych samotnie w domu godzin. Rock'n'roll umożliwia mu także nawiązanie bliższej więzi z dziewczyną z sąsiedztwa, Miriam (Lola Naymark), która nauczy go tańca i będzie jego pierwszą miłością.

Sam bunt jednak nie wystarcza. Momo potrzebuje pozytywnego wzorca. A ponieważ wstrętne jest mu to, co wiąże się z ojcem, którego miłości nie potrafi sobie zaskarbić, kieruje uwagę na człowieka, który wydaje się przeciwieństwem smutnego adwokata. Pan Ibrahim – jako jedyny muzułmanin mieszkający na żydowskiej ulicy – z kilku względów zyskuje sobie sympatię Mojżesza: twierdzi, że zdecydowanie woli Momo od Popoła, patrzy pobłażliwie na drobne oszustwa chłopca, jest nieustannie pogodny, obdarzony poczuciem humoru, potrafi słuchać i chociaż stale powtarza, że nie wie nic poza tym, co jest w jego Koranie, zwraca ostatecznie uwagę chłopca na to, że zdecydowanie lepszym od szperania w książkach sposobem na zrozumienie czegoś jest szczerą rozmową. Taka postawa stanowi całkowitą odwrotność filozofii życiowej ojca chłopca. Momo – znowu podświadomie – próbuje dociec źródeł tej różnicy. Po raz pierwszy jego umysł, poniekąd za sprawą pana Ibrahima, w refleksyjny sposób koncentruje się na kwestiach tożsamościowo-religijnych:

- Jak pan to robi, panie Ibrahimie, że jest pan szczęśliwy?
- Wiem, co jest w moim Koranie.
- Któregoś dnia powinienem może świsnąć panu ten Koran. Nawet jeśli nie wypada, kiedy się jest Żydem.
- A co to dla ciebie oznacza, Momo, być Żydem?
- Bo ja wiem? Dla mojego ojca to znaczy być przygnębionym przez cały dzień. Dla mnie... to coś, co nie pozwala być czymś innym. Pan Ibrahim podał mi orzeszka.
- Nie masz dobrych butów, Momo. [...] Masz tylko jedną parę stóp, Momo, trzeba o nie dbać. Jeśli buty cię uwierają, zmieniasz je. Stóp nie będziesz mógł zmienić!¹⁵.

¹⁵ E.-E. SCHMITT: *Pan Ibrahim i kwiaty Koranu*. Przeł. B. GRZEGORZEWSKA. Kraków 2006, s. 30–31. Zacytowany fragment został zachowany w filmie. Warto zauważyć na marginesie, że w opowiadaniu pojawia się równie interesujący dialog Momo i jego ojca dotyczący tego, co oznacza „być Żydem”. Adwokat, który jest w gruncie rzeczy ateistą, stwierdza wówczas, iż „być Żydem znaczy po prostu, że ma się wspomnienia. Złe wspomnienia” (ibidem, s. 29). Owe „złe wspomnienia” – jak sugeruje Mojżeszowi pan Ibrahim w innym fragmencie tekstu, który nie

Sklepikarz-sufista postrzega religię jako coś, co jest człowiekowi bardzo bliskie, przylega do jego istnienia, tak jak buty przylegają do stóp. Jeśli buty są niewygodne, należy je zastąpić innymi; jeśli zaś religia, którą zewnętrzne warunki narzucają człowiekowi, powoduje jego cierpienia, należy ją przemyśleć, zreinterpretować, a nawet zmienić. Momo nie rozumie pojęcia „sufizm”. Wie tylko, że wiąże się ono z religią wewnętrzną i sprzeciwem wobec legalizmu, który z kolei kojarzy mu się z nieprzestrzeganiem prawa. Stopniowo jednak zaczyna pojmować, że stosunek do religii, odnalezienie jej w sobie, ma w jakiś sposób związek z poszukiwaniem własnego miejsca na świecie.

Symbolicznym wyrazem duchowego dojrzewania głównego bohatera jest podróż podjęta wraz z panem Ibrahimem. Przemierzając całą niemal Europę – od Francji do Turcji – Momo poznaje obce kultury i wyznania. Twórcy filmu zastosowali w tym miejscu ciekawy i wiele mówiący motyw: kiedy bohaterowie przemierzają kolejne kraje, z offu dobiegają ich komentarze dotyczące Szwajcarii, Albanii, Grecji. Na ekranie nie widać jednak zmieniających się krajobrazów, mijanych przez wędrowców miast i wsi. Jedyną rzeczą, która się zmienia, jest niebo – co kilka chwil inne, choć przecież w jakiś sposób ciągle to samo.

Hołdując przekonaniu, iż doświadczenie religijne musi być bliskie człowiekowi także w wymiarze czysto fizycznym, pan Ibrahim zabiera adoptowanego syna do cerkwi, kościoła katolickiego i meczetu, skłaniając go, by z zawiązanymi oczami, tylko na podstawie zapachu, określał miejsce, w którym się znajduje. Kulminacją ich duchowej wędrówki jest obserwacja tańca derwiszy, podczas której Momo doznaje oczyszczenia z nienawiści do zmarłego ojca. W tym kontekście nie sposób nie zauważyć, iż podróż podjęta przez bohaterów stanowi swego rodzaju pielgrzymkę, duchową wędrówkę do źródeł (w wypadku pana Ibrahima) i w poszukiwaniu własnej tożsamości (dla Momo). U jej końca sklepikarz znajduje dobrą śmierć, chłopiec z kolei – oczyszczony z negatywnych emocji, po raz pierwszy w pełni świadomy siebie – gotów jest samodzielnie kształtować własne życie.

Jedno z ostatnich wypowiedzianych przez pana Ibrahima zdań, niczym przesłanie, brzmi: „Wszystkie rzeki wpadają do jednego morza”. Słowa te oczywiście są kolejną metaforą dotyczącą spraw duchowych. Sklepikarz uczy chłopca, że w istocie rzeczy nie liczy się to, jaką religię czy wyznanie się przyjmuje, albowiem

został uwzględniony w filmie – wiąże się z Holocaustem. Rodzice mężczyzny zostali zamordowani przez nazistów w obozie koncentracyjnym, z czym adwokat nie umiał się pogodzić. Jego samobójcza śmierć – pod kołami pociągu – nabiera w interpretacji pana Ibrahima symbolicznego znaczenia: „Jego rodzice zostali wywiezieni na śmierć pociągiem. Może od zawsze szukał swojego pociągu...” (ibidem, s. 41). W świetle tych sugestii źródłem złych stosunków Momo z ojcem jest przeżywany przez tego ostatniego kryzys, nie tylko egzystencjalny (trudne dzieciństwo, porzucenie przez żonę, syn nie spełniający jego oczekiwań, utrata pracy), lecz także tożsamościowy (ukryte pragnienie odrzucenia własnego, żydowskiego Ja i równoczesna niemożność ucieczki od niego).

wszystkie one mają to samo źródło i cel. Istotne jest jednak, by przybranie określonej postawy duchowej wiązało się z jednej strony ze świadomością własnej tożsamości, z drugiej zaś – z autentycznym wewnętrznym doświadczeniem. Na tej zasadzie Momo przestaje być żydowskim chłopcem, który postrzega narzuconą mu religię jako kolejny aspekt zniewolenia przez ojca. Przejmując po śmierci pana Ibrahima jego sklepik, akceptuje również sposób postrzegania świata prezentowany przez opiekuna, zaś dla mieszkańców ulicy Bleue staje się „Arabem” z sąsiedztwa. W ostatniej scenie kamera ukazuje dorosłego już Momo siedzącego na miejscu, które zawsze zajmował pan Ibrahim. Do sklepiku wchodzi mniej więcej jedenastoletni chłopiec, który robi drobne zakupy i przy okazji kradnie jakiś produkt. Momo uśmiecha się do niego ze zrozumieniem, powtarzając słowa, które kiedyś sam usłyszał od swego przybranego ojca: „Wiesz, Momo, nie jestem Arabem”. Czy bowiem przypowieść nie powinna kończyć się jakimś znakiem potencjalnej powtarzalności i uniwersalności?

Przypadek odrzuconej tożsamości *Fanatyk*

Fanatyk Henry’ego Beana (2001) to pozornie film bardzo odległy od *Pana Ibrahima i kwiatów Koranu*. Dzieła te posiadają jednak pewną wspólną płaszczyznę. Jest nią problem kształtowania własnej tożsamości w relacji do trudnych do jednoznacznego zaakceptowania kwestii duchowo-religijnych. Główny bohater filmu Beana, Danny (Ryan Gosling), podobnie jak Momo, próbuje odnaleźć własne miejsce w pełnym chaosu współczesnym świecie. Tak samo jak mały Mojżesz musi się uporać z żydowskim pochodzeniem. Ale Danny jest nieco starszy od Momo i wydaje mu się, że udzielił już sobie wyczerpującej odpowiedzi na pytanie o to, co znaczy być Żydem. Mając w pamięci okrucieństwa Holocaustu i niejako wpisana w judaizm postawę podporządkowania się wyrokom boskim, jakiekolwiek by one nie były, chłopak dochodzi do wniosku, że bycie Żydem oznacza słabość. A Danny nie chce być słaby. W odruchu skrajnego buntu, odrzucając religię i społeczność, w której był wychowywany, dąży do zanegowania własnego pochodzenia. Staje się neonazistą.

Jedną z pierwszych sekwencji filmu ukazuje Danny’ego znęcającego się nad żydowskim chłopcem napotkanym przypadkowo w metrze. Na twarzy napastnika malują się zaciętość, drwina i nienawiść. W kontekście dalszego rozwoju fabuły scena ta okazuje się czymś więcej niż tylko obrazem zła, jakie rodzą nietolerancja i ślepy gniew. W momencie ujawnienia żydowskiego pochodzenia Danny’ego nasuwa się nieco inna interpretacja: być może zaatakowanie przypadkowego żydowskiego chłopca w gruncie rzeczy symbolizuje agresję zwróconą

przeciwko samemu sobie i własnej żydowskości. Wszak Danny był uczniem *jesziwy*, szkoły rabinackiej; w innych okolicznościach mógłby się znaleźć na miejscu pobitego przez siebie młodzieńca...

Danny'ego poznajemy w chwili, kiedy jego pozycja w społeczności neonazistów zaczyna się umacniać. Będąc znacznie bardziej inteligentny od większości towarzyszy, chłopak potrafi zdobyć ich szacunek i stać się cenionym, aktywnym członkiem faszystowskiej grupy Curtisa Zampfa (Billy Zane) i Liny Moebius (Theresa Russell). Młody mężczyzna zaczyna żywić przekonanie, że odnalazł nowe, prawdziwe Ja. Szybko jednak okazuje się, że problemów z tożsamością nie da się łatwo rozwiązać dzięki prostemu odcięciu się od niej i włączeniu się w ruch dążący do unicestwienia wszystkiego, co się z nią wiąże. Kolejne wydarzenia sprawiają, że Danny ponownie musi przemyśleć swą odpowiedź na pytanie, co to znaczy być Żydem.

Ostentacyjne manifestowanie nazistowskich preferencji (na przykład przez noszenie ognistego czerwonej koszulki ze swastyką) wydaje się sposobem na zwrócenie na siebie uwagi, oznaką buntu, a równocześnie metodą oszukiwania samego siebie. Na pozór bowiem Danny jest bardzo pewny słuszności własnych przekonań. Bez żadnych wątpliwości wygłasza tezy o „judaizmie jako chorobie” i snuje plany eksterminacji żydowskiej elity społeczno-kulturalnej. Argumenty Danny'ego budzą zainteresowanie jego rozmówców także dlatego, iż chłopak wykracza poza slogany właściwe jego towarzyszom, z których większość nie wie nawet, kim był Eichmann. Uprawiana przez niego agresywna krytyka judaizmu nie ma podłoża ekonomicznego czy społecznego, jej centralnym problemem są kwestie światopoglądowe i duchowe. Danny daje temu wyraz w wywiadzie udzielonym jednemu z dziennikarzy:

Prawdziwy Żyd jest tułaczem, nomadą. Nie ma korzeni, więc wszystko uniwersalizuje. Nie potrafi wbić gwoźdźcia ani zaorać ziemi. Umie tylko kupować, sprzedawać, inwestować i manipulować rynkami. [...] Weźmy największe żydowskie umysły: Marks, Freud, Einstein. Co im zawdzięczamy? Komunizm, dziecięcą seksualność i bombę atomową. W ciągu trzystu lat Żydzi wydostali się z gett Europy, wyrwali się ze świata ładu i prawdy i cisnęli w otchłań walki klasowej, irracjonalnych pragnień i relatywizmu świat, gdzie podważa się samo istnienie materii i sensu. Dlaczego? Bo najgłębszy impuls duszy żydowskiej nakazuje im niszczyć tkankę kultury. Nie pragną niczego prócz nicości. Nicości bez końca¹⁶.

Danny wygłasza swoje poglądy tonem nieznoszącym sprzeciwu. Traci rezon dopiero wtedy, gdy dziennikarz przypomina mu o jego żydowskim pochodzeniu. Nie potrafiąc znieść upokorzenia i nie umiejąc równocześnie udzielić racjonalnej odpowiedzi na pytanie o to, jak może, będąc Żydem, żywić takie przekonania,

¹⁶ Cytat pochodzi z filmu *Fanatyk*. Reż. H. BEAN. USA 2001.

chłopak wyciąga broń i grozi nią – jednak nie dziennikarzowi: „Jeśli to opublikujesz, zabiję się”. W sytuacji zagrożenia chłopak podświadomie przyjmuje taktykę, której tak nienawidzi: woli sam zmienić się w nicość niż zaatakować przeciwnika.

Równocześnie zacytowana elokwentna wypowiedź o żydowskiej duszy stanowi dobry przyczynek dla określenia potencjalnych powodów, dla których Danny za wszelką cenę próbuje wyprzeć się swojej żydowskości. Problem nicości i bierności zdaje się mieć tutaj znaczenie kluczowe. W oczach Danny’ego judaizm jest odpowiedzialny za unicestwienie fundamentów epistemologicznych świata: skoro wszystko jest relatywne i nie da się udowodnić istnienia nawet rzeczy tak bardzo podstawowej jak materia, to ludzkie istnienie przypominać musi poruszanie się na krawędzi przepaści bez dna. Niczym echo powraca w tym momencie omówiony w jednym z poprzednich rozdziałów problem sensu, o którego braku wspomina Danny. W jaki sposób żyć w świecie, w którym nie ma żadnych punktów oparcia ani uzasadnienia dla tego, co się dzieje?

Bardzo ciekawy jest fakt, iż o zniesienie sensu we współczesnym świecie chłopak oskarża judaizm, czyli system religijno-kulturalny, w którym sam był wychowywany. Wyjaśnienie tego stanu rzeczy tkwi – przynajmniej częściowo – w licznych retrospekcjach, pojawiających się w filmie, gdy bohater wspomina naukę w szkole rabinackiej. W scenach tych Danny ukazany zostaje jako bardzo inteligentny uczeń, którego nie zadowalają proste odpowiedzi. Wykazując młodzińczy brak pokory wobec tradycji, chłopiec z wielką gorliwością poszukuje prawdziwych sensów tkwiących w słowach analizowanych na zajęciach tekstów biblijnych. W jego zaangażowaniu w interpretację Księgi Rodzaju można wyczuć pragnienie walki z nadchodzącym kryzysem światopoglądowym. Danny chce wiedzieć i rozumieć, gotów jest nawet posunąć się do bluźnierstwa, byleby doświadczyć autentyczności prawd religijnych, które się mu wpaja. W kluczowej dyskusji z nauczycielem, w której efekcie chłopiec zostaje wyrzucony z klasy, Danny rzeczywiście wypowiada bluźnierstwo:

Kolega Danny’ego: Czy ty w ogóle wierzysz w Boga?

Danny: Jako jedyny wierzę naprawdę. Widzę w nim pijanego władzę szaleńca, którym rzeczywiście jest... Mam czcić takiego Boga? Nigdy!

Nauczyciel: [...] Gdybyś wyszedł z Egiptu, zostałbyś uśmiercony na pustyni razem z tymi, co czcili złotego cielca.

Danny: Niech mnie zabije w tej chwili!¹⁷

W pewien sposób judaizm rzeczywiście pozbawił Danny’ego poczucia sensu istnienia. Trudno powiedzieć, czy jego duchowy kryzys wiązał się z wkracza-

¹⁷ Ibidem.

niem w okres buntu, czy też był efektem poczynionych obserwacji. Faktem jest natomiast, że chłopiec nie znalazł zrozumienia u rówieśników i nauczycieli, pozostawiono go samemu sobie i buntowniczym myślom. Bóg przestał dla niego istnieć, stał się równoznaczny z nicością, a właściwe judaizmowi przestrzeganie licznych zakazów i nakazów urosło w jego oczach do symbolu słabości i bierności, których Danny obawiał się ponad wszystko.

Niezwyczajnie znacząca wydaje się scena, w której Danny oraz jego koledzy neonaziści wyrokiem sądu zmuszeni zostają do przejścia szkolenia. W jego trakcie spotykają się z osobami ocalonymi z Holocaustu. Słuchając opowieści mężczyzny, którego trzyletni syn został nabity na bagniet przez niemieckiego oficera, Danny po raz kolejny wpada w gniew, który pojawiał się wcześniej w dyskusjach w szkole rabinackiej. Według bohatera rzeczą karygodną jest bierne przyglądanie się śmierci własnego dziecka. Kiedy jedna z uczestniczek spotkania wyrzuca mu, że żyjąc w Ameryce, tym „bezpiecznym, głupim kraju”, nigdy nie został wystawiony na tak straszną próbę, chłopak opuszcza salę. Po raz kolejny nikt nie zauważył prawdziwego powodu jego wzburzenia. Zastosowane w tej scenie przez twórców filmu przejście od zbliżenia do detalu pokazuje napływające do oczu młodego mężczyzny łzy. Można oczywiście zastanawiać się nad tym, czy są to łzy żalu, współczucia, gniewu, czy wszystkiego tego naraz. Wydaje się jednak, że żadna scena nie oddaje w tak wymowny sposób wyalienowania głównego bohatera.

Dyskusja z byłymi więźniami obozów koncentracyjnych jest dla Danny'ego jedynie powtórzeniem sporów, jakie wiodł z nauczycielem i kolegami na temat opisanych w Torze wydarzeń na górze Moria. Gotowość Abrahama do złożenia ofiary z Izaaka była zdaniem bohatera w istocie rzeczy bierną zgodą, a zatem i faktycznym uśmierceniem (przynajmniej w sercu) syna przez ojca. Z drugiej strony, Bóg, który żąda takiej ofiary, w oczach kilkunastoletniego wrażliwego ucznia mógł się wydać „pijanym władcą szaleńcem”. Słyszając opowieść o chłopcu nabijanym na bagniet w obecności biernego ojca, Danny na nowo dociera do sedna dawnego sporu, który zadecydował o jego zerwaniu z judaizmem. Równocześnie opowieść ta staje się dla bohatera symbolem nierozwiązanych spraw, oczywistym sygnałem problemu z określeniem własnej tożsamości, na co dowodem jest fakt, iż w powracających co pewien czas czarno-białych wizjach opowiedzianego przez starca wydarzenia Danny widzi samego siebie w roli zabójcy dziecka lub – rzadziej – biernego ojca. To istotne rozdwojenie świadczy o tym, iż chłopak, mimo gwałtownego pragnienia odrzucenia własnej żydowskości, nie jest w stanie od niej uciec.

Można powiedzieć, że przekonania Danny'ego zaczynają paradoksalnie zwracać się przeciwko niemu. Wszak podczas pierwszego spotkania z Zampferem bohater stwierdza: „Życie duchowe to pochodna rasy, krwi”. Danny po prostu nie może uciec od żydowskości, która krąży w jego żyłach i została mu wpojona przez lata wychowania. Nie może, ale chyba też w pewien sposób – zupełnie

podświadomie – nie chce. Wszak pod pretekstem zbierania informacji o wrogu chłopak przez lata pogłębia wiedzę o judaizmie. W trakcie podkładania bomby w synagodze nie potrafi przyjąć ze spokojem bezczeszczenia Tory, jakiego dopuszczają się jego towarzysze. Scena, w której chłopak ostrożnie, nie dotykając tekstu rękami, zwija świętą księgę, by zabrać i posklejać ją w domu, jest najlepszym dowodem na to, że w głębi duszy Danny ciągle uznaje *sacrum* religijnych (żydowskich) artefaktów i obyczajów. Wydaje się wręcz, że im gwałtowniej próbuje temu zaprzeczyć (podkładając bomby w synagogach, uczestnicząc w zamachu na żydowskiego potentata, prowadząc antysemickie seminaria i spotkania), tym bardziej czuje się Żydem. Dlatego też zaczyna nosić pod koszulką tałes z frędzlami symbolizującymi boskie przykazania. Czy bowiem zachowanie Danny'ego, jego gwałtowny bunt i autoagresja (bo do tego sprowadza się jego antysemityzm) nie składają się w gruncie rzeczy na jeden potężny krzyk przerażonego człowieka, któremu grunt osunął się spod nóg, a świat utracił sens? Czy wmaławiana sobie codziennie nienawiść do religii, która stanowiła obietnicę tego sensu i świadome poszukiwanie jej przeciwnieństwa nie są wyrazem żalu, lęku, poczucia zagubienia i pragnienia odzyskania poczucia zadomowienia w świecie nawet za cenę autodestrukcji? Tak jak w scenie, w której młody Danny wzywa Boga, by zniszczył go za wypowiedziane bluźnierstwo i potwierdził w ten sposób swoje istnienie, tak i w całym zaangażowaniu w ruch antysemicki bohater pozostaje wciąż człowiekiem poszukującym prawdy, punktu odniesienia i nadrzędnego sensu.

Problem Danny'ego polega w dużej mierze na tym, że jest niepokornym i bardzo inteligentnym indywidualistą, który nie akceptuje zastanych prawd. Dlatego też nie umie świadomie uznać za wartość dostrzeganych u źródeł judaizmu nicości i bierności. Nieświadomie zaakceptował je już dawno, dlatego z tak wielkim pietyzmem traktuje Torę i zawarte w niej przekazy. Przypomina mu też o tym teza postawiona przez jego dziewczynę, Carłę (Summer Phoenix), którą uczy hebrajskiego, że być może posłuszeństwo, pogodzenie się z własną nicością i byciem nikim istotnym są same w sobie czymś najwspanialszym. Konflikt buntowniczej świadomości z żydowską podświadomością staje się źródłem coraz bardziej bolesnego rozdarcia w życiu bohatera. Nie potrafiąc ani do końca zaakceptować, ani ostatecznie odrzucić judaizmu, Danny staje w obliczu całkowitego rozpadu tożsamości i konieczności dokonania wyboru, który będzie tragiczny w skutkach.

Skompromitowany w środowisku neonazistów jako Żyd z pochodzenia, podejrzewany przez policję o zamordowanie żydowskiego potentata, bohater ponosi klęskę. Jego śmierć jest równocześnie ostatnią z prób ocalenia jakiegokolwiek poczucia tożsamości. Danny ginie w synagodze, w której podłożył bombę. Umiera z tałesem na ramionach i jarmułką na głowie, odprawivszy przedtem przed całym zgromadzeniem nabożeństwo z okazji Jom Kipur, Dnia Pojednania. We wcześniejszej neonazistowskiej działalności postulował niejednokrotnie zabijanie Żydów. W końcu udaje mu się zrealizować swój cel. Nie zabija jednak

wiernych, którym pozwala w ostatniej chwili uciec. Unicestwia za to jednego Żyda, którego w gruncie rzeczy nienawidził – samego siebie.

Fanatyk to opowieść o skrajnym przypadku, w którym radykalny bunt, nie zakończony ani ostatecznym odrzuceniem tradycyjnych wartości, ani akceptacją ich zmodyfikowanego kształtu, prowadzi do rozpadu tożsamości i egzystencjalnej tragedii. W ostatniej scenie filmu, w chwili śmierci Danny przenosi się do dawnej szkoły. Biegnie po schodach, wciąż szukając odpowiedzi, jakiegoś punktu oparcia, głuchy na nawoływania nauczyciela, który proponuje mu pewnego typu kompromis, zgadzając się z tezą o śmierci i ponownych narodzinach Izaaka, przy której niegdyś obstawał chłopiec. Ale Danny nie akceptuje kompromisów. Jeśli ma w coś wierzyć, musi być o tym przekonany z całego serca. Kiedy biegnie po schodach, nauczyciel woła za nim: „Tam nic nie ma!”. Słowa te zdają się brzmieć jeszcze, gdy w oddali milkną szybkie kroki Danny’ego. I być może w nich właśnie kryje się paradoksalna, ale jakże kusząca, propozycja interpretacji: skoro bohater dotarł tam, gdzie „nic nie ma”, to czy nie znalazł się tak blisko swego Boga jak to tylko możliwe?

Tadeusz Sławek następująco interpretuje słynne zdanie Fryderyka Nietzschego o śmierci Boga:

Nagle *nihil* „nie prosi, nie woła, nie wyraża”. Wiem, o czym milczę przez całe życie. [...] Inaczej: to nie ja jestem martwy, ja tylko stoję w obliczu czegoś, co umarło i co dopiero teraz okazało się prawdziwe¹⁸.

W filmie Beana kilkakrotnie pojawiała się teza, że skoro nie można wyobrazić sobie Boga, mówić ani nawet myśleć o Nim, to jest On w gruncie rzeczy bezkresną nicością. Danny nie akceptował tej prawdy, ale był nieustannie blisko niej. Wszak negując swą religię, uśmiercając w sercu Boga, żył równocześnie tak, jakby nic nie było dla niego ważniejsze niż judaizm. Oto paradoks, rozdarcie, które czyniąc życie Danny’ego w jakiś sposób niemożliwym, nadało mu tym samym metafizyczny sens.

Przypadek grzesznika *Wyspa, Rozpustnik*

Motywnawróconego, osiągnącego świętość grzesznika powraca w tradycji chrześcijańskiej bardzo często. Święty Paweł, zanim spotkał Chrystusa w drodze

¹⁸ T. SŁAWEK: *Komparatystyka, czyli powszechność literatury*. W: IDEM: *Żagłowiec, czyli przećw swegożkości*. Wyb. Z. KADŁUBEK. Katowice 2006, s. 183.

do Damaszk, zabijał chrześcijan, św. Augustyn na wiele lat przed napisaniem *Wyznań* wiodł pełen cielesnych uciech żywot, podobnie zresztą jak św. Franciszek, którego droga do ewangelicznego ubóstwa rozpoczęła się w pełnym świeckiej radości i wszelkich dostatków domu bogatego ojca. Grzech zajmuje bardzo istotne miejsce w chrześcijańskiej teologii, będąc zarówno przyczyną upadku, czymś, co należy przezwyciężać, jak i – z pewnej perspektywy – niezbędnym etapem na drodze do zbawienia.

Motyw **świętego grzesznika**, chętnie przywoływany zarówno w literaturze, jak i w filmie, odpowiednio wykorzystany może się stać przyczynkiem do dyskusji na temat napięcia między narzucanymi przez tradycję duchową wartościami a dążeniami do indywidualnego wypracowania ścieżki duchowości. Jednym z przykładów takiego właśnie nawiązania jest film Laurence'a Dunmore'a *Rozpustnik* (2004). Dziełu temu warto jednak przyjrzeć się z dystansu wyznaczonego przez bardziej tradycyjny (choć wzbogacony także o autorski namysł) sposób funkcjonowania motywu świętego grzesznika w kulturze, jaki odnaleźć można chociażby w *Wyspie* Pawła Łungina (2006). Z perspektywy przyjętych w tej książce założeń należałoby w zasadzie rozpatrywać dzieło rosyjskiego reżysera w kategoriach kina religijnego, wiele bowiem świadczy o jego przynależności do tego nurtu. Niemniej jednak zestawienie go z *Rozpustnikiem* prowadzić może do interesujących wniosków.

Ojciec Anatol (Piotr Mamonow), niepokorny mnich z zagubionego gdzieś na pustkowiu monasteru, to osoba w przedziwny sposób łącząca w sobie elementy *sacrum* i *profanum*. Na co dzień pracujący jako palacz, śpiący każdej nocy na kupie węgla, pogardliwie ustosunkowujący się do spraw ciała (w tym, jak można sądzić, i do kwestii higieny osobistej) bohater stanowi ideał ascety, wcielenie ewangelicznych cnót pokory i ubóstwa. Na dodatek jego sława cudotwórcy ściąga do monasteru tłumy poszukujących pomocy ludzi, którzy wylewając przed mnichem troski, próbują skłonić go do wyjednania przez modlitwę łaski u Boga. Ojciec Anatol nie jest jednak ani typowym cudotwórcą, ani typowym ascetą. Doskonale wiedzą o tym inni mnisi, zmuszeni do nieustannego przebywania w jego towarzystwie. Bohater jest bowiem sąsiadem tyleż użytecznym, ile uciążliwym: wyłamuje się z usankcjonowanego porządku nabożeństw, ma problemy z zachowaniem posłuszeństwa względem przeora monasteru, innych mnichów traktuje nieraz szorstko, uprzykrzając im życie drobnymi złośliwościami (na przykład smarując klamki sadzą) i niewygodnymi pytaniami. Jako mnich-cudotwórca Anatol budzi uczucia wysoce ambiwalentne – przyciąga, a równocześnie odpycha. Nie jest bynajmniej nobliwym, mądrym starcem emanującym wewnętrznym światłem. Poszukujących u niego pomocy próbuje na wszelkie sposoby zwodzić i zniechęcać do siebie, a tym, którym mimo wszystko udaje się do niego dotrzeć, oferuje rozwiązania bardzo często dla nich niewygodne.

Oczywiście, nic nie dzieje się bez przyczyny – bezwzględność niektórych gestów ojca Anatola jest jak najbardziej celowa, to właśnie dzięki niej udaje się

mu osiągnąć zamierzony efekt. Na ogół bohater udowadnia swym rozmówcom – w tym i innym mnichom – jak bardzo egoistyczna jest ich wiara i jak często graniczy z hipokryzją. Ci, którzy szukają u ojca Anatola pomocy, zwykle otrzymują coś więcej; coś, czego się w ogóle nie spodziewali – nauczkę i impuls do autorefleksji. Z obserwacji zachowania głównego bohatera płynie bowiem przede wszystkim jeden wniosek – słowa takie jak „Bóg” czy „świętość” kryją w sobie coś zasadniczo odmiennego, niż większość ludzi skłonna jest przyjąć w codziennym życiu. *Sacrum* to Inne, przejawiające się w niespodziewany sposób, w najmniej – wydawałoby się – nadających się do tego osobach. Ojciec Anatol wie, a dzięki niemu zaczynają rozumieć to także pozostałe postaci, że powiedzenie „niezbadane są wyroki boskie” zawiera w sobie pewną istotną prawdę. Świętość przychodzi jako to, co Obce, nieoczekiwane, zdzierające maski z (pozornie) pobożnych, obnażające ukrytą (a niekiedy wstydliwie ukrywaną) prawdę.

Wyspa Łungina to oczywiście kolejny wariant uniwersalnej opowieści o winie i odkupieniu. Ojciec Anatol, który już w jednej z pierwszych scen powtarza w modlitwie frazę: „Boże, zmiłuj się nade mną, grzesznym”, bynajmniej nie jest grzesznikiem abstrakcyjnym. Na jego sumieniu ciąży вина popełniona w młodości, w czasach II wojny światowej, kiedy to zmuszony został przez Niemców do zastrzelenia szypra okrętu, na którym służył (*notabene* jako palacz). Straszliwe piętno grzechu zmienia życie Anatola w nieustającą pokutę, stając się równocześnie źródłem poczucia wykluczenia. Wątek ten Łungin sygnalizuje w sposób tyleż subtelny, ile znaczący: wyalienowanie ojca Anatola przejawia się nie tylko w jego niechęci do przebywania z innymi mnichami, w konsekwentnym odrzucaniu ich pomocy (braciszkwowie chcą mu zapewnić bardziej godne warunki bytowania), lecz także w modlitwie – Anatol zwykle modli się na wyspie w pobliżu wraku statku, na którym kiedyś służył, albo w niewielkiej, pustej (wyposażonej jedynie w skromną ikonę) izdebce. W jednej z sekwencji Łungin zestawia ze sobą w montażu równoległym sceny przedstawiające odprawiane przez mnichów nabożeństwo z obrazami samotnej modlitwy Anatola: w obu wątkach przewijają się te same inkantacje i frazy, najwyraźniej główny bohater w swej ciasnej izdebce odprawia to samo nabożeństwo, co jego towarzysze. Nie decyduje się jednak dołączyć do reszty mnichów. Jego odosobnienie nie wynika z poczucia wyższości, lecz wykluczenia, przekonania o ciężącej na nim nieusuwalnej winie, o grzechu, który czyni go niegodnym posiadanej i zupełnie dla niego niezrozumiałej łaski.

Poczucie dwoistości własnej istoty uwidacznia się w zachowaniu Anatola na wiele sposobów. Kilkakrotnie powraca w filmie motyw zaprzeczenia swej tożsamości – napotykając pielgrzymów poszukujących mnicha-cudotwórcy, bohater udaje, że nim nie jest; improwizuje nawet w czasie spotkania z jedną z „petentek” fikcyjny dialog z „ojcem Anatolem”. Tym samym mnich stara się podkreślić odrębność tkwiącego w nim *sacrum* – to, co czyni go cudotwórcą, przychodzi spoza niego, z domeny Innego; Anatol-święty (*sacrum*) i Anatol-grzesznik (*profa-*

num) z jakichś względów żyją w tym samym ciele, bohater zasadniczo utożsamia się z tym drugim, pierwszego traktując jako instancję zewnętrzną, ustanowioną przez Boga.

Łungin unika oczywistości i religijnego frazesu. Jego filmowy język to język głębokiego symbolu, trochę podobny do tego, jakim posługiwał się Andriej Zwiagincew w *Powrocie czy Wygnaniu*. Choć akcja *Wyspy* toczy się w środowisku prawosławnych mnichów, jego główny temat nie jest *stricte* religijny. Na dobrą sprawę wszystko dałoby się przecież wyjaśnić w kategoriach psychologicznych – wszak to wyrzuty sumienia są motywem działań ojca Anatola, a o tym, jak bardzo skuteczne są jego „cuda”, w zasadzie się nie dowiadujemy. Jednoznaczne odpowiedzi Łungin zaczyna podsuwać widzowi dopiero w zakończeniu filmu, na ogół daleki jest od dosłowności. Język, jakim posługuje się reżyser, to – podobnie jak język Zwiagincewa – język paraboli. Opowieść o ojcu Anatolu stanowi w gruncie rzeczy przypowieść o uniwersalnej wymowie. A o religijności tego przekazu decyduje przede wszystkim warstwa obecnych od samego początku symboli.

Cóż bowiem można powiedzieć o filmie, w którego początkowych sekwencjach (mniej więcej w pierwszych trzech minutach trwania akcji) pojawiają się obrazy wszystkich czterech żywiołów? Nie trzeba sięgać do pism Mircei Eliadego, by wiedzieć, że takie skumulowanie symboli umieszcza fabułę na planie archetypicznym, by nie powiedzieć – kosmogonicznym. Dlatego też tak wielką rolę odgrywa w filmie Łungina problem odczytywania znaków, jeśli można tak powiedzieć, rozkodowania wiadomości ukrytych w niezwyklej wydarzeniach czy snach. Innymi słowy, opowieść o ojcu Anatolu wpisana zostaje już na samym początku w ogólną strukturę świata, w której – zdaje się twierdzić Łungin – grzech i *profanum* są być może elementami niezbędnymi, umożliwiającymi pojawienie się Innego, *sacrum*.

Interpretacji domagają się także powinności religijne. Ojciec Anatol toczy słowne (i nie tylko słowne) utarczki z jednym z mnichów, ojcem Jowem (Dmitri Diużew). Powody trudności w osiągnięciu porozumienia są wielorakie, jednak wszystkie sprowadzają się w gruncie rzeczy do jednego: Jowa drażni fakt, że przy całej złośliwości wobec innych i determinacji, z jaką Anatol uchyla się od uczestnictwa w usankcjonowanych tradycją rytuałach, to właśnie brudny i niewykształcony grzesznik znajduje łaskę u Boga. Reprezentowany przez ojca Jowa stosunek do wiary można nazwać intelektualno-rytualnym – z jednej strony polega on na rzetelnym, długoletnim studiowaniu tekstów świętych, z drugiej – na uczestniczeniu w precyzyjnie zaplanowanych obrzędach. Wiara Anatola tymczasem wypływa z poczucia winy, z przekonania, że jest grzesznikiem, którego ocalić może jedynie wielka łaska Boga. „Przypomnij mi, bo zapomniałem, dlaczego Kain zabił swojego brata, Abła?” – pyta Anatol Jowa, drażniąc go jeszcze bardziej. Jow doskonale zna odpowiedź, bardzo długo unika jednak jej udzielenia, zdaje sobie bowiem sprawę, że jego własna postawa względem Anatola ma

w sobie coś z zazdrości, jaką czuł Kain o Abła. Stary mnich udowadnia Jowowi, że głęboka refleksja i odprawiane skrupulatnie rytuały niekoniecznie muszą się podobać Bogu. Po raz kolejny *sacrum* okazuje się Innym, które z niejasnych względów przyjmuje jedną ofiarę (na przykład ofiarę Abła czy modlitwę Anatola), odrzucając inną (ofiarę Kaina, obrzędy Jowa).

Równie ciekawe wydają się relacje Anatola z ojcem Filaretem (Wiktor Suchorukow). Przeor monasteru kroczy jeszcze inną ścieżką duchowości. Mówiąc najogólniej, Filaret przypomina nieco dobrodusznego, przywiązanego do dóbr ziemskich proboszcza z prowincjonalnej parafii, który ani nikomu nie szkodzi, ani nie wnosi niczego specjalnie dobrego do otaczającej go rzeczywistości. Religijność przeora to religijność – jeśli można tak powiedzieć – zadomowiona, swojska, taka, do jakiej pasuje fraza „u pana Boga za piecem”. W ciągu lat pobytu w monasterze ojciec Filaret stworzył sobie całkiem przyjemną enklawę duchowego i materialnego spokoju: mieszka wygodnie, nosi miękkie buty, śpi w eleganckim, kupionym podczas jednej z podróży, śpiworze. Kiedy część jego dobytku ginie w pożarze, a on postanawia zamieszkać z ojcem Anatolem, rzekomo po to, by „żyć skromniej”, niepokorny mnich szybko udowadnia Filaretowi, że słowo i czyn to jedno, a wewnętrzne przekonanie – drugie. Wchodząc do brudnej izdebki Anatola w swych pięknych butach, przeor nie wie jeszcze – co wkrótce udowodni mu stary mnich – że przed Bogiem człowiek staje nagi i pozbawiony wszystkiego poza tym, co niesie jego dusza. Nie wystarczy spać na węglu, by obudzić w sobie łaskę wolności względem dóbr materialnych. Innymi słowy, Anatol pokazuje Filaretowi, że zamknięcie się w swojskiej religijności, w której znaki zsyłane przez Boga są łatwe do odczytania, może doprowadzić do wielkiego błędu w interpretacji – wiara wymaga wnikliwego spojrzenia na świat i na samego siebie.

Doświadczenie rzeczywistości jako misterium charakterystyczne dla bohaterów *Wyspy* przemawia za uznaniem religijnego wymiaru dzieła Łungina. Co więcej, ową „wartość misterium” osiąga reżyser stosunkowo prostymi środkami – precyzyjnie zagospodarowanymi kadrami, w których pustka jest równie znacząca jak pojawiające się w niej przedmioty, oszczędną scenografią, parabolicznym ujęciem czasu i przestrzeni (można powiedzieć, że akcja toczy się „wszędzie i nigdzie”), a przede wszystkim skupieniem uwagi na postaciach i wiążących je relacjach. I jak każda parabola podszyta *sacrum*, *Wyspa* przynosi jakąś propozycję usensownienia świata. W tym wypadku sens wiąże się z następstwem winy i odkupienia: grzech i jego odpuszczenie to przecież istota chrześcijańskiego postrzegania miejsca człowieka na ziemi. Film Łungina jest w gruncie rzeczy kolejnym wariantem takiego właśnie religijnego rozumienia relacji człowieka z *sacrum* i *profanum*.

Na zupełnie innych zasadach motyw świętego grzesznika pojawia się w *Rozpustniku* Laurence’a Dunmore’a, którego twórcy zdają się podążać tropem skandalizujących filmów pokroju *Złego porucznika* (1992). Kontrowersyjne, głośne

dzieło Abła Ferrary, pełne scen brutalnej przemocy, prezentuje obraz nowojorskiego policjanta, człowieka – wydawałoby się – całkowicie zdegenerowanego, przechodzącego wewnętrzną przemianę pod wpływem spotkania ze zgwałconą zakonnicą przebaczącą swym oprawcom. Bohater, którego losy zostały wpisane w strukturę narracyjną nawiązującą do misterium Męki Pańskiej, porusza się w świecie, gdzie symbole religijne uległy daleko posuniętej degradacji: albo funkcjonują jako tandetne dewocjonalia, albo zostają wręcz sprofanowane (gwałt na zakonnicy dokonany na ołtarzu).

Według Anity Piotrowskiej, tytułowy bohater filmu Ferrary:

Odkupienia poszukuje w bólu. Składa w ofierze swoje sponiewierane ciało i udręczoną duszę. Aby się oczyścić, musi się wpierw unurzać, sięgnąć dna, dokonać na sobie samym bolesnych egzorcyzmów. „Poprzez transgresję osiągnąć transcendencję”¹⁹.

I to właśnie motyw transgresji prowadzącej do transcendencji jest charakterystyczny dla *Rozpustnika*, opowiadającego o skandalizującym życiu drugiego hrabiego Rochester. John Wilmot żył w Anglii latach 1647–1680, w czasach panowania Karola II. Słynął z libertyńskich poglądów i obrazoburczych utworów poetyckich i dramatycznych, które krążyły po ówczesnym Londynie głównie w odpisach. Wedle legendy, na krótko przed śmiercią nawrócił się, odrzucił ateizm i libertyńskie przekonania. Nie jest jednak do końca pewne, czy istotnie tak było. Dla filmu Laurence’a Dunmore’a, opartego na sztuce Stephena Jeffreysa *Rozpustnik* (1994) nie ma to zresztą wielkiego znaczenia²⁰. Postać Johna Wilmota urasta w nim bowiem do rangi pewnego archetypu, ucieleśnienia motywu świętego grzesznika.

„Nie polubicie mnie” – zapowiada w aroganckim prologu filmu drugi hrabia Rochester (Johnny Depp). I rzeczywiście, trudno darzyć bohatera filmu Dunmore’a bezsprzeczną sympatią. John Wilmot zresztą wcale o nią nie zabiega. To postać budząca – podobnie jak ojciec Anatol, choć z zupełnie innych względów – uczucia wysoce ambiwalentne: uwielbiany (a równocześnie pogardzany) przez tłum londyńczyków, intelektem wykraczający daleko poza światłych lu-

¹⁹ A. PIOTROWSKA: *Zły porucznik*. W: *Światowa encyklopedia filmu religijnego*. Red. M. LIS, A. GARBICZ. Kraków 2007, s. 616.

²⁰ Warto w tym miejscu wspomnieć o pewnym intrygującym tropie intertekstualnym. Fabuła filmu Dunmore’a (a zarazem akcja dramatu Jeffreysa) nasuwa skojarzenia z librettem opery Igora Strawińskiego *Żywot rozpustnika* (1951) inspirowanej cyklem ośmiu rycin XVIII-wiecznego malarza Williama Hogartha (*A Rake’s Progress*, 1735). Potwierdzenie istnienia tego związku wymagałoby oczywiście dogłębnej analizy porównawczej wszystkich dzieł. W tym miejscu warto jednak zauważyć, że estetyka wybranych ujęć *Rozpustnika* kojarzyć się może z klaustrofobicznym, a niekiedy i mrocznym, nastrojem obrazów Hogartha. Bez względu na to, czy mówienie o całym łańcuchu nawiązań jest w przypadku wspomnianych dzieł zasadne, wszystkie one (obrazy, opera, sztuka, film) stanowią kolejne realizacje motywu nawróconego grzesznika.

dzi epoki (zniżający się jednocześnie do najpodlejszych i najbardziej wulgarnych rozrywek), naprawdę utalentowany (ale marnujący zdolności na niewiele znaczące paszkwile i satyry), Wilmot wymyka się jednoznacznym ocenom i kategoryzacji. Tak samo ambiwalentny jest zresztą świat, w którym żyje – pełen nowinek naukowych, nasilających się tendencji racjonalistycznych, z drugiej zaś strony obrzydliwie brudny, skalany zepsuciem i obłudą. Twórcy filmu w sposób niezwykle efektowny rekonstruuja atmosferę drugiej połowy XVII wieku: niektóre ujęcia, na przykład pojawienie się króla (John Malkovich) w otoczeniu dworzan w zamglonym ogrodzie czy pierwsza z sekwencji rozgrywających się w teatrze, nakręcone zostały z zachowaniem reguł charakterystycznych dla klasycystycznego malarstwa. Jednak XVII-wieczna Anglia pełna jest również brudu, niepokoju i ohydy. Dlatego większość zdjęć cechują duża „ziarnistość” obrazu, celowo niedoskonałe oświetlenie oraz nieumotywowane ruchy kamery z ręki.

Klucz do zrozumienia zachowania głównego bohatera okazuje się stosunkowo prosty. Johnny łamie wszelkie tabu, przekracza wszystkie granice, ponieważ – jak sam twierdzi – tylko wtedy czuje, że żyje. Poszukiwanie ekstremalnych doznań w sferze seksu, cielesnych i duchowych przyjemności, a także moralności, staje się dla niego narkotykiem i jedynym sposobem na życie. Nie sposób nie doszukać się w tej współczesnej kreacji postaci libertyńskiego hrabiego pewnych wątków zaczerpniętych z pism markiza de Sade’a, a nawet Georges’a Bataille’a, który pisząc o transgresjach, tak określał ich charakter:

Jeśli chcemy jasno przedstawić sobie ten zupełnie niezwykły efekt, musimy porównać go z chwilą oszołomienia, w którym strach nie paraliżuje, lecz wzmacnia mimowolne pragnienie upadku [...]. W każdej z takich sytuacji odczucie niebezpieczeństwa [...] stawia nas wobec jakiejś budzącej odrzucenie próżni. Próżni, wobec której byt jest czymś pełnym, zagrożonym utratą swojej pełni, pragnącym i lękającym się zarazem tej utraty. Tak jakby świadomość pełni domagała się stanu niepewności, zawieszenia. I jak gdyby sam byt był eksploracją całości możliwego, zawsze zdążającą do skrajnych granic i zawsze ryzykowną. Stąd też definitywnym kresem tak wielkiego uporu w rzucaniu wyznań niemożliwości i pragnienia tak wielkiej pełni – może być tylko pustka śmierci²¹.

Przekraczanie granic jako sposób doznania pełni bytu w dwóch skrajnych stanach – miłosnej rozkoszy i cierpienia – jest bliskie Rochesterowi. Twórcy filmu idą jednak jeszcze dalej. Zatracanie się w plugastwie, wyuzdaniu, bezustanne szarganie autorytetów (zwłaszcza królewskiego) i łamanie wszelkich praw są bowiem dla Johna Wilmota czymś więcej niż sposobem demaskowania wewnętrzznego zepsucia kultury i społeczeństwa, obnażeniem obłudy i ciemnych,

²¹ G. BATAILLE: *Doświadczenie wewnętrzne*. Przeł. O. HEDEMANN. Warszawa 1998, s. 86.

gorszych nawet niż zwierzęce instynktów, jakie rządzą ludźmi. Wszystko, co robi i co mówi Wilmot, ma istotniejsze znaczenie, jest pochodną egzystencjalnego i epistemologicznego kryzysu. Bohater wyjaśnia to w rozmowie z Lizzie Barry (Samantha Morton), młodą aktorką, rozpoczynającą karierę na londyńskich scenach:

Życie nie ma celu. O wszystkim rozstrzyga umowność. Nie ma znaczenia, czy zrobię jakąś rzecz, czy też coś zupełnie jej przeciwnego. Ale w teatrze każda czynność, dobra czy zła, ma swoje konsekwencje. Teatr to moje lekarstwo. A moja choroba jest już tak zaawansowana, że mój lekarz musi być najlepszym z możliwych²².

Brak celu, sensu, wszechogarniający relatywizm – Rochester w ujęciu twórców filmu jest człowiekiem, który z całą mocą doświadczył skutków przypadłości toczących kulturę nowoczesną²³. Skoro życie to jeden wielki chaos – każdą granicę można przekroczyć, żadne prawa nie obowiązują, wszystko jest umowne. Co więcej, osiągając szczyt rozkoszy lub spadając na samo dno upodlenia, doznać można krótkotrwałego, lecz intensywnego wrażenia zbliżenia się do jakiejś wiecznie umykającej istoty bytu, sensu, który w codziennym życiu po prostu przestał istnieć. Teatr jest dla Rochester a domeną przeżyć o podobnym, iluminacyjnym charakterze. Rzeczywistość stała się dla niego nieznośna, ale scena – nad którą panuje jako dramaturg oraz nauczyciel głównej aktorki i na której każde wydarzenie posiada sens w odniesieniu do nadrzędnej całości, jaką jest sztuka – stanowi mały świat, w którym żadne prawa nie są relatywne, a ich złamanie wiąże się z określonymi konsekwencjami. Jednak i do pełnego łajdactwa codziennego życia bohatera zakrada się stopniowo wartość pozytywna. Jest nią miłość do Lizzie Barry, która z uczennicy staje się kochanką hrabiego. Początkowo bohater ledwie akceptuje istnienie tego uczucia jako czegoś znajdującego się na pograniczu doskonałego świata teatru i obrzydliwej rzeczywistości. W samozachowawczym odruchu próbuje nawet uciec od Lizzie do wiejskiej posiadłości, w której pozostawił wzgardzoną żonę Elizabeth (Rosamund Pike). Uczucie jednak okazuje się silniejsze, mimo iż jest z góry skazane na klęskę. Popadając po raz kolejny w niełaskę króla, zmuszony do ukrywania się w biednych dzielnicach stolicy, pogrążający się coraz bardziej w chorobie (najprawdopodobniej syfilisie), John nie może już liczyć na wzajemność kochanki, która osiągnąwszy sukces na londyńskiej scenie, stała się od niego niezależna. Podczas ostatniego spotkania bohater wyznaje Lizzie, że nauczyła go miłości do życia. Refleksja

²² Cytat pochodzi z filmu *Rozpustnik*. Reż. L. DUNMORE. Wielka Brytania 2004.

²³ Zgodnie z ustaleniami Richarda Tarnasa, za początek ery nowoczesnej uznaje w tej pracy przełom związany z reformacją i kulturą renesansu. Por. R. TARNAS: *Dzieje umysłowości zachodniej. Idee, które ukształtowały nasz światopogląd*. Przeł. M. FILIPCZUK, J. RUSZKOWSKI. Poznań 2002, s. 280–350.

bohatera okazuje się jednak spóźniona – aktorka nie pragnie jego uczucia, swe szczęście widzi w wolności.

Z pewnością najtrudniejszą do rozwikłania zagadką w wypadku *Rozpustnika* jest kwestia nawrócenia, jakie niemal na łożu śmierci przeżywa John Wilmot. Epilog, w którym bohater drwiącym tonem wyjaśnia, że było to kolejne ekstremum, do którego mógł się posunąć, ma ewidentnie ironiczny wydźwięk. Przez znaczną część akcji twórcy filmu w sposób subtelny igrają z wizerunkiem wielkiego grzesznika, który w dziwny i bluźnierczy sposób nabiera znamion świętości. „Czy myślisz czasem o naszym Panu, Jezusie Chrystusie?” – pyta Rochester służącego w jednej ze scen, dodając natychmiast – „Był wygnany tak jak ja, wzgardzony i zelżony”. Podobnie jak Chrystus, Wilmot przebywa najczęściej w towarzystwie osób z nizin i marginesów społecznych: prostytutek, aktorów, alkoholików i rozpustników. Podobnie jak On, głosi swe prawdy, które niewiele rozumie, doznaje także wszelkiego rodzaju upokorzeń i cierpień, duchowych i fizycznych. W świadomy sposób dąży do śmierci, która być może nada jego istnieniu jakiś sens. Pod koniec życia, nakłoniony przez matkę do rozmowy z duchownym, John pyta:

John: Jeżeli Bóg chce, by ludzie mieli wiarę, to dlaczego nie uczynił ich bardziej podatnymi na jej przyjęcie?

Duchowny: Większość ludzi jest podatna.

John: Ale nie ja.

Duchowny: Bo przeciwstawiasz swój rozum religii.

John: Nienawidzę rozumu.

Duchowny: Trzymasz się go kurczowo. Z pomocą rozumu śmiałeś się Bogu prosto w twarz.

John: Powtórz mi tę mowę jeszcze raz. Te słowa z Izajasza...

Duchowny: „Wzgardzony i odepchnięty przez ludzi, mąż boleści, oswojony z cierpieniem...”

John: ...jak ktoś, przed kim się twarze zakrywa”²⁴.

Duchowny sugeruje Wilmotowi, że jego libertynizm miał wiele wspólnego z rozumem, który wraz z nadejściem ery klasycyzmu, w krajach Europy Zachodniej przypadającym właśnie na drugą połowę XVII wieku, stał się nadrzędną wartością. Z jego pomocą człowiek nie tylko zaczął rozprawiać się z zabobonami

²⁴ Cytat z Księgi Izajasza, przywołany przez bohaterów filmu, w teologii chrześcijańskiej uznawany jest za jedną z części przepowiedni dotyczących męki Chrystusa. Por. Iz 53,3. W cierpieniu i potępieniu, z jakim się spotyka, Rochester zaczyna dostrzegać rodzaj stygmatów, którymi napiętnowany być musiał wybraniec Boży.

i przesadami, lecz także utracił kontakt z irracjonalnymi aspektami stojącymi u podstaw każdej religii. W rzeczy samej nie sposób nie zauważyć konsekwencji, z jaką John łamał wszelkie prawa, przekraczał granice i dążył do autodestrukcji. Choć wysiłkiem woli, zatracając się w zwierzęcych przyjemnościach i folgując ciemnym instynktom, przeciwstawiał się wszechwładzy klasycznego zdrowego rozsądku, jego czyny miały podłoże w owocach wiary w rozum: poczuciu relatywizmu, braku nadrzędnego sensu, przekonaniu o arbitralności wszystkich sądów. Tylko chłodna umysłowa kalkulacja mogła prowadzić do takiego światopoglądu. A Rochester jako dziecię swych czasów szczylił się wybitną umysłowością...

W tym świetle ostatnie czyny hrabiego nabierają znamion desperackiej walki o nadanie życiu jakiegoś sensu. W imię pozytywnych wartości – potrzebnych mu do ocalenia siebie – Rochester wygłasza w Izbie Lordów mowę wspierającą króla i wyznaje miłość Lizzie. Umierając, wypowiada słowa, w których niemal całkowicie utożsamia się z Chrystusem: „Mam trzydzieści trzy lata. Umieram. Próbowiałem mówić prawdę, ale zostałem zdradzony”. Można się pokusić o stwierdzenie, że poczucie zdrady, o którym tu mowa, jest w gruncie rzeczy właściwością człowieka nowoczesnego w ogólności – zdradzonego przez nadrzędne wartości, takie jak indywidualizm, rozum i wolność. Na marginesie można jeszcze dodać, że śmierć Rochester’a przedstawiono w filmie *Dunmore’a* dwukrotnie: najpierw w rzeczywistości, później na scenie, w sztuce opartej na jego biografii. Czyż biorąc pod uwagę jedną z wcześniejszych wypowiedzi bohatera, jakoby to, co w życiu pozbawione celu, w teatrze nabierało znaczenia i zawsze miało konsekwencje, nie można uznać tej sceny za najbardziej wyrazistą próbę nadania sensu istnieniu świętego grzesznika?

Zarówno *Wyspa*, jak i *Rozpustnik* stanowią dyskusję z utrwalonym w tradycji funkcjonowaniem motywu świętego grzesznika. W wypadku dzieła Łungina należałoby zwrócić przede wszystkim uwagę na istotne przesunięcie akcentów: choć życie Anatola rozpada się na dwie części, przed i po dokonaniu zbrodni, nie można stwierdzić jednoznacznie, że pokuta uwalnia go od piętna grzechu. *Sacrum* i *profanum* nieustannie przenikają się w biografii mnicha, a jego świętość zdecydowanie odbiega od hagiograficznego wzorca, zgodnie z którym całe zło zostaje zamknięte w pierwszym, poprzedzającym nawrócenie etapie życia. Anatol jest świętym, będąc równocześnie grzesznikiem. Rochester tymczasem jest grzesznikiem, który zbliża się do świętości. I w jego przypadku bowiem należy mówić o nieustannym przenikaniu się *sacrum* i *profanum*. Skala zbrodni, jakich się dopuszcza, a zwłaszcza związanych z nimi cierpienie, w zaskakujący sposób zaczyna przypominać motyw Pasji – cierpienia i śmierci poniesionej w sytuacji odrzucenia, alienacji i upodlenia. Wizja zaprezentowana przez Łungina jest oczywiście bliższa chrześcijańskiej (w tym przypadku prawosławnej) tradycji. Oba filmy jednak stanowią próbę przededefiniowania jednego z archetypów chrześcijańskiej duchowości.

Przypadek ateisty *Czas religii*

W większości omówionych w tym rozdziale filmów pojawił się motyw re-interpretacji duchowej tradycji, polegającej zwykle na buncie i zmaganiu się z szeregiem wątpliwości, których następstwem jest jednakże moment pogodzenia się (choćby nawet przez śmierć, jak miało to miejsce w wypadku bohatera *Fanatyka*) z esencjalnymi dla wybranego modelu duchowości prawdami. *Czas religii* Marca Bellocchia prezentuje przypadek pozornie odmienny: jego bohater, Ernesto, od początku do końca pozostaje ateistą; przed laty porzucił wiarę katolicką, w której był wychowywany. Istnieją jednak argumenty na rzecz wpisania tego filmu w problematykę poruszaną w tym akurat rozdziale. We wstępie niniejszej książki wspomniałam o pojawiającej się w dziele Bellocchia kwestii pocucia „braku”, skomentowanej przez jedną z jego postaci zaczerpniętym z twórczości Arsienija Tarkowskiego zawołaniem „Ale to za mało”. W tym miejscu warto się zastanowić nad tym, jaką prawdę niesie to sformułowanie dla głównego bohatera filmu.

Ernesto jest odnoszącym sukcesy artystą-plastykiem. Od czasu rozstania z żoną Irene (Jacqueline Lustig) mieszka w wygodnym, przestronnym studio, regularnie widując się z ukochanym synem, Leonardem (Alberto Mondini). Akcja filmu rozpoczyna się w momencie, w którym bohater zostaje poinformowany, że jego rodzina już od trzech lat czyni starania o beatyfikację jego matki, zamordowanej przez jednego z braci, Egidio (Donato Placido). Dla Ernesta – jako ateisty, który w dodatku nie miał najlepszych stosunków z matką – jest to wstrząsająca wiadomość. Uczucie konsternacji i niechęci pogłębia się w miarę poznawania intencji krewnych i mechanizmów, którymi próbują się posłużyć do osiągnięcia celu.

Wbrew pozorom *Czas religii* nie jest filmem krytykującym Kościół czy religię katolicką, choć Watykan – z wielkimi, pustymi i zimnymi pomieszczeniami oraz tłumem anonimowych księży i zakonnic – odmalowano jako miejsce przytłaczające, a nawet przerażające. Dzieło Bellocchia stanowi za to traktat na temat upadku religii oraz sposobów posługiwania się nią do realizacji celów dalekich od jej najważniejszych ideałów. Przede wszystkim zaś *Czas religii* to film o konieczności konsekwentnego kroczenia obraną ścieżką duchową, popierania głoszonych przez siebie idei konkretnymi czynami. Wymowna jest w tym kontekście rozmowa Ernesta z kardynałem Piuminim (Maurizio Donadoni):

Kardynał Piumini: Dlaczego pański brat tak bardzo nienawidził matki?

Ernesto: Ja też jej nienawidziłem, ale nigdy nie myślałem o zabiciu jej.

Kardynał: Nienawidził pan swojej matki? Dlaczego?

Ernesto: Bo była głupia. Nie mówię tego, by ją obrazić. Była głupia. Nie rozumiała niczego. [...] Nie mówi się do dziecka: „Co się z tobą dzieje?”, „Nie rób tego, nie rób tamtego”, jeżeli za tymi słowami nie kryją się prawdziwe przekonania. „Nie bluźnij!” – zgoda. Ale co robić zamiast tego? [...] Nie wierzę w Boga.

Kardynał: Powiedział to pan z jakąś obawą. [...]

Ernesto: Powiedziałem to wczoraj mojemu synowi. Ale... [...] Słowa to za mało. Trzeba je potwierdzić czynami.

Kardynał: Jak Chrystus.

Ernesto: Innymi czynami.

Kardynał: Na przykład?

Ernesto: Na przykład zakochaniem. Kochać kogoś – to dla mnie najlepszy sposób zadeklarowania mojego ateizmu. Nie „kochać bliźniego”, tylko kochać się w kimś konkretnym. W kobiecie. W mojej matce nie było pasji. Jej pasywność, brak buntu przeciwko chorobie Egidia, poddawanie się jej jak pokucie, zatrały nas wszystkich²⁵.

Ernesto, będąc ateistą, okazuje się równocześnie największym moralistą w swym otoczeniu. Wydaje się, że tylko on czuje właściwe obrzydzenie w konfrontacji z hipokryzją, na jaką godzą się jego krewni, by przeprowadzić beatyfikację matki. Znaczna część rodziny, która od dawna nie utrzymywała kontaktów z Kościołem, nagle „nawraca się” na katolicyzm, syn Ernesta zostaje posłany przez matkę na lekcje religii, wszyscy z wielkim przejęciem przygotowują się do audiencji u papieża. Scena, w której w zwartym szyku, z kardynałem Piuminim na czele, z poważnymi twarzami i w eleganckich strojach, podążają na spotkanie z głową Kościoła, stanowi najbardziej wyrazistą manifestację obłudy i sprowadzenia religijnych rytuałów do roli narzędzia w osiągnięciu prywatnych korzyści. Intencje, jakimi kierują się krewni Ernesta, są bowiem boleśnie doczesne. Jego ciotka Maria (Piera Degli Esposti) próbuje mu wytłumaczyć, że posiadanie w rodzinie świętej jest doskonałym sposobem na zyskanie prestiżu społecznego; żona Irene godzi się na tę farsę, gdyż sądzi, iż ich synowi przyda się w przyszłości posiadanie babci-świętej; bracia bohatera z kolei widzą w procesie beatyfikacyjnym matki obietnicę całkiem pokaźnych korzyści materialnych. Na tym tle Ernesto wypada jak idealista, romantyczny niemal buntownik, który nie godzi się na zalecane mu ze wszystkich stron zawieszenie sumienia na kołku.

W zacytowanym wcześniej fragmencie rozmowy z kardynałem Piumini bohater stwierdza, że jednym ze sposobów wcielenia ideałów w życie jest zakochanie się, miłość rozumiana nie jako ewangeliczny ideał czy abstrakcyjne pojęcie, ale jako szczerza i autentyczna więź z konkretną osobą. I rzeczywiście –

²⁵ Cytat pochodzi z filmu *Czas religii*. Reż. M. BELLOCCHIO. Włochy 2002.

Ernesto zakochuje się w tajemniczej katechetce, Dianie, i wiąże się z nią bez względu na podejrzenia, jakie budzi w nim niejasny udział kobiety w planie powziętym przez jego rodzinę. Jest jednak jeszcze jedna płaszczyzna, na której bohater może – dzięki twórczej aktywności – realizować wyznawane ideały. Chodzi oczywiście o sztukę. Ernesto to malarz przywiązujący wielką wagę do swego zawodu, świadomy tego, że jego obrazy mówią wiele o nim samym. W świetle poruszanych tu problemów najbardziej znaczący jest krótki film animowany, nad którym pracuje bohater w chwili, gdy dowiaduje się o planowanej beatyfikacji matki.

Najprościej mówiąc, dzieło Ernesta określić można jako próbę symbolicznego odejścia od narzuconych prawd i praw oraz zastąpienia ich wartościami nowymi, autentycznymi, żywymi. Stąd w przygotowywanej przez niego animacji pojawia się motyw upadku, popadania w ruinę, unicestwienia rzymskich zabytków stanowiących widzialny ślad „marmurowej”, skamieniałej, martwej tradycji. Na miejscu znikających budowli pojawia się w wizji Ernesta bujna, kolorowa, pełna życia roślinność – nowy świat pozbawiony barier i sztucznych nakazów i zakazów, ponad którym wznosi się w swobodnym locie biały ptak – nieco przewrotne nawiązanie do symboliki Ducha Świętego, tutaj będące jednak przede wszystkim manifestacją wolności ducha. Warto też zaznaczyć, że sztuka uprawiana przez Ernesto stanowi kontrast względem religijnego kiczu, z którym bohater spotyka się między innymi wtedy, gdy obserwuje powstawanie dewocjonaliów (obrazków i plakatów) przedstawiających jego łagodnie uśmiechniętą w chwili śmierci, stylizowaną na anioła matkę.

W dążeniu do zbudowania swojego systemu wartości w oparciu o indywidualistycznie pojmowaną moralność oraz w pragnieniu realizacji własnych ideałów za pomocą ekspresji artystycznej, Ernesto wpisuje się w Taylorowski model poety kreującego własne horyzonty sensotwórcze. Potwierdza to zakończenie filmu, w którym bohater odcina się od starań powziętych przez krewnych – zamiast udać się wraz z nimi na audiencję u papieża, po rozstaniu z ukochaną odprowadza syna do szkoły. Zestawienie w naprzemiennym montażu dwóch scen przedstawiających rodzinę Ernesta podążającą w zwartym szyku przez ponury Watykan oraz głównego bohatera, uśmiechającego się do syna biegnącego do szkoły, stwarza efekt zbliżony do tego, który pojawił się w animacji opracowywanej przez Ernesta. Oto konfrontacji poddane zostają dwa porządki: jeden opiera się na obłudzie i niegodziwym przeinaczaniu tradycji, a drugi wiąże się z prostotą, radością i szczerymi (w przeciwieństwie do tych charakterystycznych dla matki bohatera) uczuciami, takimi jak miłość rodzicielska.

Czy film Bellocchia rzeczywiście wolno włączyć do omawianej w tym rozdziale grupy dzieł, w których podstawowym problemem jest określenie miejsca jednostki na tle wybranej, poddanej często nawet daleko idącej reinterpretacji, tradycji duchowej? Wybór to w istocie rzeczy dość arbitralny, lecz nie całkiem nieuzasadniony. Chociaż bowiem Ernesto jest indywidualistą goto-

wym do przyjęcia odpowiedzialności za swe życie duchowe, konstruowanie przez niego osobistych horyzontów sensotwórczych opiera się przede wszystkim na negatywnym stosunku do tradycji – w tym wypadku do katolickiej spuścizny pozostawionej mu przez matkę. Nie mogąc jej zaakceptować, Ernesto staje się ateistą, wyznaczając sobie tym samym miejsce *outsidera* w świecie określonym przez system nakazów i zakazów, w którym był wychowywany. Nie wiąże się to jednak ani z wypracowaniem nowego, indywidualnego języka komunikowania o respektowanych przez niego wartościach (animacja jest tego wyrazistym dowodem), ani z rzetelną reinterpretacją tradycji kulturowej. Postawa Ernesta wynika z intuicyjnego buntu wobec bezrefleksyjnej religijności matki. Jego duchowość jest duchowością przeciw czemuś, nie dla czegoś, dlatego wciąż pozostaje w orbicie tradycyjnych systemów religijnych. Nie bez powodu oryginalny tytuł filmu: *L'ora di religione* można interpretować dwojako, nie tylko jako „czas religii”, ale także jako „lekcję religii”. Religii, wypada dodać, swoiście pojmowanej, takiej, jaką Ernesto wyniósł z domu: dopuszczającej obłudę i kłamstwa.

Przypadek filozofa

Agora

Na stawiane *Agorze* (2009) zarzuty jej twórca, Alejandro Amenábar odpowiedział: „To nie jest film antychrześcijański, ale film przeciwko fundamentalizmowi. Przeciwko tej chwili, gdy walka na argumenty zmienia się w walkę z bronią w rękę”²⁶. Skala dyskusji, jakie narosły wokół dzieła hiszpańskiego reżysera, nie może być oczywiście porównana z batalią o *Pasję* Mela Gibsona, jednak fakt, iż Amenábar ubrał w historyczny kostium wypowiedź o współczesnych wojnach kulturowych, wystarczył, by uruchomić lawinę często sprzecznych interpretacji. *Agora* przynosi mimo to nie tylko refleksję na temat fundamentalizmów i niezmiennych od stuleci mechanizmów, jakie zdają się napędzać konflikty religijne, lecz także stanowi dyskusję na temat duchowej i moralnej orientacji w czasach kulturowych rewolucji.

Główną bohaterką filmu jest Hypatia (Rachel Weisz), mieszkająca w Aleksandrii filozofka i astronomka, postać autentyczna. Działalność Hypatii, przypadająca na przełom IV i V wieku naszej ery, zbiegła się w czasie z gwałtownymi konfliktami religijnymi, związanymi przede wszystkim z ekspansją chrześcijaństwa. Amenábar ukazuje w *Agorze* schyłek pewnej epoki. Aleksandria w jego filmie to

²⁶ S. HICKFORD: *Cięgi zbierają wszyscy*. Rozmowa z Alejandro AMENÁBAREM. „Gazeta Wyborcza” z 12 marca 2010, s. 21.

miejsce ścierania się różnych opcji światopoglądowych i politycznych, kulturowy tygiel, w którym niezwykle trudno utrzymać równowagę między wpływami chrześcijan a roszczeniami pogan i wyznawców judaizmu. Rozciągnięta w czasie chrześcijańska rewolucja obfituje w tragiczne wydarzenia: dyskusje religijne szybko przeradzają się w zamieszki i z premedytacją organizowane pogromy, rozwścieczony tłum z okrzykiem „Alleluja” na ustach pustoszy miasto i zabija jego mieszkańców, zniszczeniu ulegają bezcenne zbiory Biblioteki Aleksandryjskiej – symbolu wiedzy, mądrości i tolerancji. Ofiarą rewolucji pada też sama Hypatia, znienawidzona przez przywódców chrześcijan, pozbawiona ochrony byłych uczniów. Amenábar oszczędza co prawda widzom drastycznych scen, łagodząc (w porównaniu z realiami) obraz śmierci bohaterki²⁷, nie pozostawia jednak wątpliwości co do moralnej oceny postaw i czynów, przyczyniających się do tragedii, jaka spotkała filozofkę.

Agora jest krytyką religijnego fanatyzmu, przede wszystkim jednak głosem sprzeciwu wobec czynienia z religii narzędzia walki o władzę. Chrześcijańscy przywódcy w filmie Amenábara z pełną bezwzględnością wykorzystują popędy domagających się chleba i igrzysk przedstawicieli niższych warstw społecznych po to, by obalić, a następnie zniszczyć pogański patrycjat. Wszystko to odbywa się zaś przy jawnym i cynicznym naginaniu, a wręcz przeinaczaniu religijnych dogmatów. Kiedy nawrócony na chrześcijaństwo były niewolnik Davus zaczyna poddawać refleksji nieprzystawalność stosowania przemocy do nauki płynącej z historii o ukrzyżowaniu Jezusa, chrześcijańscy towarzysze szybko i demagogicznie rozprawiają się z jego wątpliwościami.

W sytuacji, kiedy walka religijna przenosi się z płaszczyzny potyczek słownych na walki uliczne, decyzja o nawróceniu ma charakter czysto pragmatyczny, a ambony służą do utrwalania ideologii sprzyjających politycznym interesom duchowych przywódców. Ostatni z wątków szczególnie mocno zaznaczono w scenie, w której z ust kapłana w pełnym kościele padają słowa dotyczące właściwej roli kobiet. Amenábar pokazuje bowiem także, że nietolerancja religijna i ksenofobia mogą pociągać (i na ogół pociągają) za sobą kolejne nadużycia. W wypadku świata przedstawionego w *Agorze* takim nadużyciem jest promowanie religijnie motywowanego seksizmu, na którego mocy kobiety zostają pozbawione możliwości czynnego uczestnictwa w życiu politycznym i kulturalnym. W tym kontekście niektórzy krytycy są skłonni upatrywać w historii Hypatii symbolu

²⁷ Według przekazów historycznych, w marcu 415 roku naszej ery, w czasie Wielkiego Postu, Hypatia została wywleczona ze swego powozu, odarta z ubrań, zaciągnięta przed kościół Caesareum i tam zamordowana. Niektóre źródła mówią o tym, że wylupiono jej oczy i zabito ostrakonami, dosłownie rozdzierając jej ciało. W filmie Hypatia zostaje uduszona przez byłego niewolnika, zakochanego w niej Davusa (Max Minghella), przy czym jest to gest miłosierdzia ze strony mężczyzny, pragnącego ocalić bohaterkę przed jeszcze większym cierpieniem. Davus ofiarowuje Hypatii śmierć, tak jak ona wcześniej ofiarowała mu życie i wolność, wybacząc mu w czasie zamieszek próbę dokonania na niej gwałtu.

niesprawiedliwości społecznej wyrastającej z również dziś aktualnego problemu braku równouprawnienia płci²⁸.

Z perspektywy rozważań na temat formuł duchowości szczególnie istotna jest jednak postawa bohaterki filmu Amenábara. Hypatia nie jest kobietą wiary, lecz nauki. Ani nie pojawia się w pogańskich świątyniach, ani nie zamierza nawracać się na chrześcijaństwo. W sytuacji, gdy jej uczniowie, młodzi aleksandryjczycy, zaczynają toczyć między sobą religijne spory, Hypatia nawołuje o rozsądek i porzucenie bezzasadnych konfliktów, mówi o braterstwie wynikającym ze wspólnego zgłębiania wiedzy i poszukiwania prawdy o siłach rządzących kosmosem. Filozofka nie oferuje uczniom łatwych rozwiązań, ale też nie ocenia ich w kwestiach decyzji religijnych, nawet wtedy, gdy zakochany w niej Orestes (Oscar Isaac) z przeciwnika chrześcijaństwa staje się jego wyznawcą. Wszystkich traktuje tak samo, nie opowiadając się po żadnej stronie. Co więcej, w obliczu narastających konfliktów religijnych Hypatia – będąc osobą niewierzącą – staje się kimś w rodzaju mediatora, oferując otaczającym ją osobom dystans i obiektywizm, jakich pozbawiają ich gwałtowne spory.

Jeśli potraktować przedstawioną w filmie Aleksandrię jako metaforę współczesnego świata i rozdzierających go konfliktów, to Hypatię wypadłoby uznać za rzecznikę dialogu i wzajemnej tolerancji. Być może także postać ta jest sygnałem, że w czasach ścierania się różnych duchowych i religijnych tradycji oraz prądów to właśnie filozofia może stanowić pewien bufor bezpieczeństwa, płaszczyznę autentycznego, pozbawionego uprzedzeń dialogu. Oczywiście musiałaby to być filozofia, której zostałyby przywrócone jej etymologiczne rozumienie („zamiłowanie do mądrości”) oraz funkcje. W jednym ze swoich esejów Agata Bielik-Robson stwierdza, że „największym problemem człowieka współczesnego okazuje się [...] zanik sfery publicznego dialogu, gdzie mogłaby wytwarzać się swobodna więź między jej uczestnikami; więź oparta nie na zniewalającym utożsamieniu wedle jednego »intymnego« kryterium, jak krew, ziemia czy etnos, lecz na republikańskim z ducha zaciekawieniu innością”²⁹. W *Agorze* mamy do czynienia z sytuacją, kiedy „zaciekawienie innością” zostaje całkowicie wyparte przez lęk przed nią, skutkujący dążeniem do jej eliminacji, a publiczny dialog ustępuje miejsca krwawym ulicznym walkom.

Co ciekawe, Bielik-Robson wysnuwa przywołaną tezę z analizy powieści Michela Houellebecqa, w których dopatruje się romantycznej intuicji, „że podstawowym idiomem nowoczesności okaże się nie religia, ani nawet filozofia, lecz przede wszystkim nauka”³⁰. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że Amenábar ukazuje Hypatię jako astronomkę niestrudzenie poszukującą prawdy o ruchach

²⁸ Zob. W. ORLIŃSKI: *CNN na żywo ze starożytnej Aleksandrii*. „Gazeta Wyborcza” z 12 marca 2010, s. 20.

²⁹ A. BIELIK-ROBSON: *Czas moralistów*. W: EADEM: *Romantyzm, niedokończony projekt*. Kraków 2008, s. 218.

³⁰ Ibidem, s. 209.

ciał niebieskich. Bohaterka prowadzi badania z pasją i determinacją zaangażowanego naukowca, bez względu na chaos, który coraz mocniej zaznacza się w otaczającym ją świecie. Nie porzuca swoich badań, będąc być może świadomą, że dotyczą one spraw znacznie wykraczających poza jednostkowe spory i społeczne niepokoje. Możliwe nawet, że intuicyjnie wciela w życie zasadę, którą Bielik-Robson wyczytuje z prozy Houellebecqa: „Język fizyki [...] znajduje się [...] w awangardzie w stosunku do zapóźnionego cywilizacyjnie dyskursu humanistycznego”³¹. Tak jak współcześnie „hipotezy powstające w tajemniczym obszarze mechaniki kwantowej przygotowują nową »mutację metafizyczną«, w której nieskończona pusta przestrzeń, rozstanie i separacja okażą się »kłamstwem«”³², tak opracowywana w filmie Amenábara przez Hypatię teoria ruchów ciał niebieskich tworzy pole pod rewolucję, jaką dla zachodniej świadomości będzie przewrót kopernikański, raz na zawsze usuwający człowieka z uprzywilejowanego miejsca w centrum wszechświata.

W *Agorze* szczególną rolę zdają się pełnić ujęcia przedstawiające kulę ziemską wędrującą po orbicie. W pustce i ogromie wszechświata Aleksandria, przez którą przetacza się religijna rewolucja, jest wręcz niewidocznym punktem, a dochodzące z niej dźwięki odbijają się zaledwie echem w ciszy kosmosu. Czemu służą te niezwykle ujęcia? Co więcej: kto patrzy w nich na Ziemię?

Kosmiczna perspektywa przyjmowana kilkakrotnie przez kamerę nie wydaje się tożsama z boskim oglądem rzeczywistości. Jeśli kryje się za nią jakiś bóg, to pozostaje on całkowicie niedostępnym Innym, Wielką Niewiadomą. Zastosowana perspektywa ustanawia raczej melancholijny dystans, w którego obliczu spory i walki prowadzone przez bohaterów filmu wydają się mało znaczyć. Zarazem podkreśla ona dysonans między postrzeganiem świata przez Hypatię i otaczających ją ludzi. O ile filozofka jest symbolem wielkości ludzkiej myśli, zdolnej sięgnąć gwiazd, o tyle otaczający ją mężczyźni symbolizują upadek ludzkości: religijni przywódcy okazują się krwiożerczymi politykami, ambitny Orestes oportunistą niezdolnym bronić własnych poglądów, zagubiony Davus ofiarą niespełnionej miłości. Otaczający ich zimny kosmos pozostaje tymczasem niezmienny w swoich prawach.

Z perspektywy badań nad statusem duchowości indywidualizm urasta do rangi jednego z najważniejszych współczesnych problemów. Do podobnego wniosku prowadzą także spostrzeżenia Charlesa Taylora, który w cytowanej już *Etyce autentyczności* określał indywidualizm jako jedną z największych zdobyczy, ale i bolączek nowoczesności. W niniejszym rozdziale omówione zostały filmy, w których wartość ta – choć często nienazwana – zajmowała miejsce kluczowe. We wszystkich przywołanych dziełach pojawił się motyw reinterpretacji

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

lub prób na wskroś zindywidualizowanego podejścia do zastanej tradycji duchowej. Jak widać, próby te mogą przybierać różnorodne formy (bunt, powrót, poszukiwania) i prowadzić do rozmaitych rozwiązań, od milczącej akceptacji (*Jak w niebie*) po radykalne odrzucenie (*Czas religii*) lub dystans (*Agora*).

W każdym z analizowanych wypadków na plan pierwszy wysuwa się indywidualistycznie zorientowany podmiot, który problemy duchowości odnosi nie tyle do życia wspólnoty, ile do własnej, niejednokrotnie trudnej egzystencji. Próbując ustanowić oryginalne zestawy wartości, bohaterowie przedstawionych filmów bez wyjątku określali swój stosunek do zastanej tradycji. W odróżnieniu od *stricte* ponowoczesnych koncepcji duchowości spod znaku Rorty'ego, duchowości łączącej przypadkowe i arbitralnie dobrane elementy różnych wierzeń i systemów religijnych, nie chodziło tu jednak o dowolne tradycje, lecz o jej gotowe modele, które często od najmłodszych lat kształtowały poczucie tożsamości wybranych postaci. Jak się okaże, filmowy postmodernizm przynosi zupełnie odmienne propozycje.

Rozdział 4

Duchowość i postmodernizm

Dusza znajduje ukojenie w takich niuansach
Jak ślad pięty na piasku, deszczówka w rynnie.

J. GUTOROW: *Smuga*

W ciągu lat, jakie upłynęły od 1967 roku, kiedy John Barth opublikował swój esej *Literatura wyczerpania*, spojrzenia na postmodernizm zmieniały się kilkakrotnie. Najpierw na plan pierwszy wysunęła się problematyka kresu możliwości komunikacji [...], potem krytyka społeczeństwa konsumpcyjnego, upadek autorytetu sztuki (i wielu innych autorytetów) i zmiana sytuacji odbiorczej, w końcu zaś – dyskusja o powinnościach sztuki dzisiaj, w sytuacji estetyzacji codzienności i dekonstrukcji nieśmiertelności¹.

Stwierdzenie Jerzego Szyłaka, bez wątpienia słuszne, w trafny sposób odzwierciedla nieustanne problemy z definiowaniem pojęcia „postmodernizm”. Odwołując się do spostrzeżeń Umberta Eco, można bowiem stwierdzić, że termin ten stał się czymś w rodzaju słowa wytrychu², stosowanego na określenie charakterystycznych cech najnowszej sztuki. Krystyna Wilkoszewska zauważa, że „pojawiły się pierwsze antologie »klasycznych« tekstów, jak również pierwsze syntetyczne ujęcia i dlatego można już o postmodernie mówić spokojnie i rzeczowo, może nawet klarownie i systematycznie, chociaż takie mówienie o niej jest całkowicie w niepostmodernistycznym duchu”³.

Być może rzeczywiście w jakiś sposób wiedza o postmodernizmie da się uporządkować. Nie zmienia to jednak faktu, że wszelkie takie systematyzacje opierają się zwykle na apriorycznym założeniu, że coś jest, a coś innego nie jest re-

¹ J. SZYŁAK: *Kino i coś więcej. Szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widzów*. Kraków 2001, s. 26.

² Por. U. ECO: *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*. W: IDEM: *Imię róży*. Przeł. A. SZYMAŃSKI. Warszawa 1988, s. 617.

³ Por. K. WILKOSZEWSKA: *Wariacje na postmodernizm*. Kraków 1997, s. 6.

alizacją postmodernistycznych założeń w sztuce⁴. W sytuacji zaś, gdy wpisywane w termin „postmodernizm” różnorakie znaczenia i wartości zdają się przeczyć sobie nawzajem i prowadzić do istotnych niespójności, badacze zaczynają najczęściej mówić o różnych odmianach tego zjawiska⁵. W każdym zatem wypadku zdefiniowanie postmodernizmu wiąże się z pewnego typu arbitralnością. Nie wdając się w szczegółowe rozważania o tym, czym jest filmowy postmodernizm, przyjmując jako obowiązującą encyklopedyczną definicję autorstwa Krzysztofa Loski⁶, chciałabym spróbować określić związki tego nurtu ze współczesnym kształtem duchowości.

Bez względu na obraną definicję postmodernizmu, za prawdziwe należy uznać spostrzeżenie, że w decydujący sposób wpływa on na zmianę strategii odbiorczych⁷. Intertekstualność, parodia, pastisz, autotematyzm i ironia – cechy, które najczęściej pojawiają się w omówieniach tego typu kina – sprzyjają kształtowaniu przez widzów nowych postaw odbiorczych oraz w zasadniczy sposób wpływają na postrzeganie roli sztuki we współczesnym świecie. W tym miejscu warto po raz kolejny odwołać się do spostrzeżeń Jerzego Szyłaka:

[...] kondycja ponowoczesnego artysty uniemożliwia skuteczne wmawianie widzowi czegokolwiek, gdyż wypowiedź artystyczna utraciła bezpowrotnie

⁴ Wilkoszewska na przykład opiera swoje spostrzeżenia związane z filmowym postmodernizmem w dużej mierze na analizie dzieł Petera Greenawaya (por. ibidem, s. 206–216), podczas gdy Jerzy SZYŁAK koncentruje się na dorobku amerykańskich twórców, na przykład Wayne’a Wanga (por. IDEM: *Kino i coś więcej...*, s. 7–32).

⁵ Jako przykład takiej klasyfikacji można podać ustalenia Józefa ŻYCIŃKIEGO, który bazując na pracach zachodnioeuropejskich badaczy, wymienia cztery odmiany postmodernizmu: francuską (Lyotard, Foucault, Deleuze), amerykańską (Rorty), chrześcijańską (Peter Koslowski, Catherine Pickstock, Graham Ward) oraz populistyczną. Por. IDEM: *Bóg postmodernistów. Wielkie pytania filozofii we współczesnej krytyce moderny*. Lublin 2001, s. 24. Co więcej, autor, cytując Davida R. Griffina, odróżnia postmodernizm dekonstrukcyjny (związany z myślą Derridy oraz Lyotarda) od postmodernizmu konstruktywnego (rewizjonistycznego, inspirowanego tezami K.R. Poppera oraz A.N. Whiteheada). Por. ibidem, s. 27. Innego typu klasyfikację przedstawia Aleksandra KUNCE, wyróżniając trzy główne oblicza postmodernizmu: postmodernizm artystyczny, społeczno-kulturowy oraz filozoficzny. Por. EADEM: *Tożsamość i postmodernizm*. Warszawa 2003, s. 12–14.

⁶ K. LOSKA podaje następujące wyznaczniki kina postmodernistycznego: 1) posługiwanie się ironią, 2) podważanie granic – mieszanie gatunków, form i konwencji, 3) intertekstualność, pastisz i częste wykorzystywanie znanych już fabuł, 4) fascynacja powierzchnią – logika *simulacrum*, 5) rozpad podmiotu oraz zanik poczucia ciągłości. Por. IDEM: *Postmodernizm. W: Encyklopedia kina*. Red. T. LUBELSKI. Kraków 2003, s. 759. Warto dodać, że Krystyna WILKOSZEWSKA wymienia nieco inne podstawowe cechy filmu postmodernistycznego, takie jak: pozór racjonalnego porządku, estetyka nadmiaru, dwukodowość, *simulacrum* oraz śmierć *à la postmodern*. Por. EADEM: *Wariacje na postmodernizm...*, s. 207–215.

⁷ O postępującej ewolucji strategii odbiorczych, motywowanej między innymi przez takie związane z postmodernistycznym przełomem zjawiska, jak: zmiana statusu autorstwa filmowego, ekspansja środków masowego przekazu oraz „sprywatyzowanie” kultury audiowizualnej, piszą szerzej Mirosław PRZYLIPIAK i Jerzy SZYŁAK w książce *Kino najnowsze*. Kraków 1998, s. 10–15.

swą uprzywilejowaną pozycję wśród wypowiedzi. Jest tylko paplaniną. Wiemy o tym, ale wiemy również, że jeśli widz zgodzi się z tym, iż w filmie Wanga i w filmie Cronenberga [...] wszystko jest procedurą językową, swobodną inwencją dyskursu, intertekstualną grą, to uzna, że w nich o NIC nie chodzi. Widz nie godzi się na to, by przekaz artystyczny objawiał mu jedynie własną nicość. Oczekuje bowiem, że dzieło [...] będzie wypowiedzią, w którą – w jakiejś formie – wpleciony zostanie wątek nieśmiertelności ludzkiej duszy, wiecznotrwałości naszej świadomości i ludzkiej celowości Uniwersum⁸.

Innymi słowy, postawa odbiorcza kształtująca się w konfrontacji z ekspansją postmodernizmu, zakłada większą niż kiedykolwiek aktywność widza w dekonstruowaniu sensów tylko potencjalnie wpisanych w dzieło. Warto zauważyć przy tym, że Szyłak w bardzo płynny sposób przechodzi od problemu strategii odbiorczej do zagadnień związanych z duchowością. „Metafizyczne tęsknoty widzów”, do których nawiązuje tytuł jego książki, wydają się však główną przyczyną wspomnianej niezgody na nicość przekazu artystycznego, a zarazem mechanizmem napędzającym poszukiwanie w dziele „czegoś więcej” niż tylko intertekstualnej gry i zabawy konwencjami. Postmodernizm nie eliminuje zagadnień związanych z duchowością, choć z pewnością dokonuje ich przewartościowania:

Niewątpliwie istnieje dziś zjawisko konsumpcjonizmu. Fenomen ten jest jednak podporządkowany prawom rynku i sztucznie wzmacniany za pomocą reklamy. Zaskoczeniem dla czysto naturalistycznych antropologii pozostaje natomiast współczesny powrót do *sacrum*, wyrażany nawet na poziomie subtytułów metafizyki i mistyki oferowanych przez New Age⁹.

Ponowoczesne i postmodernistyczne poszukiwanie nowych rodzajów duchowości z pewnością nosi piętno pewnego nieuporządkowania: indywidualne epifanie, minikultury duchowe, Rorty'owskie „grupy parafialne”, eklektyzm spod znaku New Age pojawiają się równolegle z tradycyjnymi systemami religijnymi i światopoglądowymi. W istotny sposób wpływa to także na współczesną sztukę. Chociaż zatem we wszystkich niemal definicjach postmodernizmu wskazuje się na płaskość jego artystycznych reprezentacji, na pozbawioną głębszego sensu grę *signifiantami* oraz na fascynację powierzchnią, filmy z tego nurtu są chętnie odczytywane jako niosące określone przesłania i wartości (nie tylko estetyczne). Co istotne, poszukiwanie „czegoś więcej”, zdaniem Szyłaka, cechuje nie tylko widzów, lecz także stosunkowo często twórców:

Wiemy, że nie znamy odpowiedzi na pytanie o sens życia, ale zawsze możemy na nie odpowiedzieć, opowiadając anegdotę. Na tym polega siła przekazu w epoce, w której przekaz artystyczny utracił swój autorytet. Zrozumienie

⁸ J. SZYŁAK: *Kino i coś więcej...*, s. 22.

⁹ J. ŻYCIŃSKI: *Bóg postmodernistów...*, s. 172.

anegdota zależy nie tylko od tego, kto ją opowiada, ale i od tego, kto jej słucha. [...] W wypadku opowiadania anegdoty jednym z istotnych aspektów „tekstu” staje się akt wyboru sposobu, w jaki opowiadający pragnie wypowiedzieć się na dany temat. Wraz z nim istotny staje się sposób odbioru owej wypowiedzi [...]. Opowiadający anegdotę może tylko częściowo wpłynąć na to, jak opowiedziana przez niego historyjka zostanie odebrana, wie o tym (i wie, że odbiorca ma tego świadomość) i z tego właśnie względu wykorzystuje anegdotę¹⁰.

W tym kontekście postmodernizm nabiera znamion sztuki na wskroś dialogicznej, takiej, której znaczenia rodzą się w każdym jednorazowym zetknięciu dwóch podmiotów – nadawcy i odbiorcy. W związku z tym można także – pomimo, wydawałoby się, programowej powierzchowności przekazu – mówić o promowaniu przez postmodernizm pewnych modeli duchowości. Jak jednak zauważa Szyłak, modele owe podawane są widzowi nie w formie wielkich systemów religijnych czy światopoglądowych, mocno zakotwiczonych w określonych tradycjach i – jak powiedziałby Lyotard – **wielkich narracjach**, lecz w postaci **anegdot**, błahych opowieści, których zrozumienie zależy w dużej mierze od widza. Mowa tutaj o tym, co wcześniej określiłam mianem małych sensów, pozbawionych uniwersalistycznych zapędów, naznaczonych piętnem relatywizmu oraz wyrastających z przekonania, że czas udzielania jednoznacznych odpowiedzi na pytania esencjalne dawno się skończył.

„Kino postmodernistyczne” to – podobnie jak samo pojęcie postmodernizmu – w pewnym sensie worek bez dna. Mieszczą się w nim zarówno dzieła *stricto* komercyjne, takie jak filmy Quentina Tarantino czy braci Coen, jak i współczesne realizacje idei kina autorskiego spod znaku Petera Weira, Jima Jarmuscha, Petera Greenawaya czy Wima Wendersa. W niniejszym rozdziale chciałabym przyjrzeć się kilku zaledwie aspektom tego zjawiska. Interesować mnie będą przede wszystkim te nurty kina postmodernistycznego, w których zagadnienie duchowości wysuwa się na jeden z pierwszych planów.

Indywidualne epifanie *Przełamując fale, Jabłka Adama*

W filmach postmodernistycznych nie brak odwołań do tradycyjnych systemów religijnych. Nawiązywanie do symboliki religijnej czy duchowej nie musi też przybierać w dziełach z tego nurtu wyłącznie formy mniej lub bardziej beztroskiej gry *signifiantami*, w której niepostrzeżenie ulatnia się głębokie znaczenie

¹⁰ J. SZYŁAK: *Kino i coś więcej...*, s. 31.

symbolu. Zgodnie z ogólnym założeniem, że ponowoczesność jest w gruncie rzeczy przede wszystkim rewizją modernizmu, filmy postmodernistyczne bardzo często posługują się odniesieniami do tradycyjnych formuł duchowości po to, by dokonać ich twórczego zrewidowania, reinterpretacji czy wręcz dekonstrukcji. Metody, które temu służą, bywają rozmaite, począwszy od eklektycznego łączenia pierwiastków różnych systemów, przez włączanie określonych symboli w nowe, zaskakujące konteksty, kończąc na ich radykalnej i skrajnie indywidualistycznej reinterpretacji. Przykładami ostatniej z wymienionych metod są dwa współczesne filmy skandynawskich twórców: *Przełamując fale* (1996) Larsa von Triera oraz *Jabłka Adama* (2005) Andersa Thomasa Jensena.

Przełamując (nie tylko) fale

O tym, że filmowa postmoderna wcale nie musi być pozbawiona pogłębio-nego spojrzenia na zagadnienia wiary, świadczyć może wielokrotnie już przywoływany fakt dotyczący roli, jaką filmowi *Przełamując fale* przypisywał sam von Trier, który odpowiadając na pytanie o powody nadania dziełu religijnego wymiaru, stwierdził:

Prawdopodobnie dlatego, że ja sam jestem człowiekiem religijnym. Jestem katolikiem, ale nie czczę katolicyzmu dla samego katolicyzmu. [...] Sądzę, że nabrałem Dreyerowskiego poglądu na to wszystko. Ponieważ światopogląd Dreyera jest w pełni humanistyczny. On przecież także atakuje religię we wszystkich swoich filmach. A tak jest również w *Przełamując fale*¹¹.

Bez względu na kontrowersje, jakie towarzyszyły pojawieniu się tego dzieła, zauważyć trzeba, że w warstwie najgłębszych znaczeń *Przełamując fale* jest filmem, w którym pobrzmiewają echa głębokiego sporu religijnego. Konflikt ów nie przebiega jednak na linii chrześcijaństwo – ateizm ani nawet na linii chrześcijański fundamentalizm – chrześcijański liberalizm. Podstawowe dla *Przełamując fale* pytanie dotyczy w pierwszym rzędzie granic indywidualnego stosunku do kanonów duchowości, w tym również swobody w interpretacji dogmatów, przykazań, kluczowych tekstów oraz możliwości wypracowania – opierającej się na tradycyjnych systemach – jednostkowej, niezależnej od innych ścieżki duchowej.

Dramat głównej bohaterki, Bess (Emily Watson) polega przede wszystkim na tym, że żyjąc w hermetycznej społeczności konserwatywnych protestantów, ma wybitnie indywidualistyczny stosunek do kwestii wiary. Dopóki jej zachowanie mieści się w powszechnie obowiązujących kanonach, kobieta jest tolerowana przez mieszkańców osady, czemu sprzyja jej reputacja nadwrażliwej, być

¹¹ L. VON TRIER: *Spowiedź DOGMA-tyka*. Przeł. T. SZCZEPAŃSKI. Kraków 2000, s. 205.

może nawet lekko upośledzonej umysłowo dziewczyny. Problem pojawia się wtedy, kiedy Bess – nieustannie prowadząca rozmowy z Bogiem – poddaje gruntownej rewizji szóste przykazanie, odnosząc je do nadrzędnego w chrześcijaństwie, ustanowionego przez Jezusa przykazania o miłości bliźniego. Kiedy jej mąż Jan (Stellan Skarsgård) ulega wypadkowi, Bess na jego prośbę – choć nie bez oporów – oddaje się innym mężczyznom, po to, by móc później opowiadać ukochanemu o swoich doznaniach. Kobieta zgadza się na ten rodzący ból i upokorzenie układ, ponieważ wychodzi z założenia, że poświęcenie w imię miłości to najwyższa wartość. Zgodnie z tym przekonaniem, w chwili, gdy stan Jana gwałtownie się pogarsza, Bess decyduje się na radykalny krok – wierząc, że jej poświęcenie może ocalić męża, kobieta świadomie oddaje się w ręce mężczyzny o sadystycznych skłonnościach. W efekcie ciężkiego pobicia Bess umiera, Jan jednak – w cudowny sposób – nie tylko wychodzi ze stanu krytycznego, lecz także odzyskuje pełnię sił.

„Atak na religię”, o jakim mówi reżyser w zacytowanej wypowiedzi, jest paradoksalny. Bess pozostaje przecież do końca osobą gorliwie religijną, będąc wręcz, jak twierdzi von Trier, „rzczenikiem samej religii”¹², a dzieło jest – zgodnie z intencją autorską – „naturalistycznym filmem o cudzie”¹³. Wydaje się, że atakując religijność, twórca zwraca się nie tyle przeciw określonym dogmatom czy prawdom wiary (która ostatecznie pozwala głównej bohaterce dokonać cudu), ile przeciwko religii pojmowanej jako pewien mechanizm zinstytucjonalizowanej władzy¹⁴. Bess, będąca w istocie odwzorowaniem archetypu świętej grzeszniczki, zostaje na tej płaszczyźnie skonfrontowana z konserwatywną społecznością parafialną, która próbuje – groźbą albo milczącą dezaprobatą – narzucić granice jej intymnej więzi z Bogiem. Wieńczący akcję filmu cud (a w zasadzie cuda – najpierw uzdrowienie Jana, potem niebiański głos dzwonów rozbrzmiewający ponad wyspą) wyraźnie wskazują, po czyjej stronie leży prawda.

Odwołując się do przytoczonej na początku klasyfikacji Charlesa Taylora, można powiedzieć, że *Przełamując fale* przynosi wizerunek podmiotu dokonującego radykalnej rewizji tradycji, z której wyrósł. Bess – choć sprawia jej to ból – musi zerwać więzi łączące ją ze społecznością i narzucanym przez nią modelem duchowości. Od tego uzależnione jest w jej wypadku dochowanie wiary nie tylko Bogu, ale i sobie. Nie dochodzi tu do głosu indywidualność, która modyfikuje wpajane bohaterce od dziecka prawdy wiary i nakazuje jej buntować się po to, by mogła ostatecznie pogodzić się z tradycją duchową, jak się to działo w filmach omawianych w poprzednich rozdziałach. Bess staje się – dosłownie rzecz ujmując – *outsiderką*, nie znajduje zrozumienia w otoczeniu, ponieważ – mówiąc metaforycznie – posługuje się językiem radykalnie odmiennym od tego powszech-

¹² Ibidem.

¹³ Por. ibidem, s. 200.

¹⁴ Por. ibidem, s. 205.

nie akceptowanego, językiem, w którym pojęcia takie jak „wiara” czy „miłość” znajdują nową, indywidualną wykładnię. Można powiedzieć, że w pewnej mierze dziewczyna realizuje wzorzec jednostkowej epifanii, choć czyni to raczej intuicyjnie niż świadomie, ucieleśniając prawdy, które objawiły się jej w trwającym od lat intymnym obcowaniu ze sferą *sacrum*.

Slavoj Žižek idzie jeszcze dalej w swojej interpretacji dzieła von Triera, sugerując, że w *Przełamując fale* dochodzi do „odwrócenia standardowej metafizycznej opozycji między czystym umysłem a nieczystym ciałem: mamy tu nieczysty umysł (Jana) kontra czyste ciało (Bess)”¹⁵. W psychoanalitycznej lekturze słoweńskiego badacza „Bess jest figurą czystej, absolutnej Wiary, która przekracza (lub raczej zawiesza) lukę pomiędzy wielkim Innym i *jouissance*, pomiędzy porządkiem Symbolicznym i Realnym: ceną za tak bezpośrednią koincydencję religijnej Wiary i seksualnej rozkoszy jest psychoza”¹⁶. Wydaje się jednak, że relacje między ciałem i umysłem w filmie von Triera nie są tak oczywiste, jak życzyłby sobie tego autor. Kiedy bowiem czyste jest ciało Bess, nie ma powodu, by za nieczysty uznać umysł Jana. Z kolei gdy umysł Jana staje się nieczysty, ulega temu również ciało Bess – wydane na żądze obcych mężczyzn, doznające upokorzenia, wreszcie skatowane. Zresztą zepsucie dokonujące się w psychice Jana następuje za sprawą niedoskonałości ciała – jego ułomności i niemożności realizowania dzięki niemu istotnych biologicznych potrzeb. „Odwrócona opozycja”, o której pisze Žižek, jest zatem pozorna.

Wypada jednak zgodzić się z Žižkiem, kiedy nazywa on *Przełamując fale* dziełem, w którym zachodzi przekształcenie modernistycznego wątku tragicznego impasu absolutnej wiary w postmodernistyczny powrót do „świata zaczarowanego”¹⁷. W uzasadnieniu tezy o postmodernistycznym charakterze filmu von Triera badacz nie sięga bynajmniej po argumenty, wydawałoby się, oczywiste. Wszak *Przełamując fale* z jednej strony stanowi polemikę z dopiero co zaproponowanymi przez między innymi samego von Triera standardami manifestu DOGMA 95, z drugiej – jak stwierdza sam reżyser – jest świadomym nawiązaniem do klasycznego gatunku melodramatu¹⁸. Nawiązanie to jest jednak pod każdym względem szczególne. Zabiegi reżysera można porównać ze strategią przyjętą przez niego kilka lat później podczas realizacji głośnego *Tańcząc w ciemnościach* (2000), stanowiącego dyskusję z formułą musicalu. W obu filmach von Trier podejmuje specyficzną grę z klasycznymi hollywoodzkimi gatunkami, które dekonstruuje, ujawniając i demaskując ich fundamentalne cechy oraz funkcje po to, by wprowadzić do nich nową jakość, dokonać ich reinterpretacji czy wręcz rewizji. Ostatecznie bowiem opowieść o Bess i uczynionym przez

¹⁵ Zob. S. ŽIŽEK: *Lacrimae rerum. Kiesłowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*. Przeł. G. JANKOWICZ et al. Kraków 2007, s. 234.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Zob. ibidem, s. 237.

¹⁸ Por. L. VON TRIER: *Spowiedź DOGMA-tyka...*, s. 205.

nią cudzie jest tylko opowieścią, narzędziem, za pomocą którego reżyser próbuje osiągnąć pewien konkretny cel:

[...] pomysł polegał również na tym, by poddać próbie tę skrajnie prowokacyjną i całkowicie niewiarygodną intrygę i moim zamiarem było przekonanie publiczności do jej akceptacji; założenie było takie, że jeżeli uczynimy ją „strawną” dla publiczności, to wtedy nam się uda¹⁹.

Można byłoby zapytać: Co się uda? Jednej z możliwych odpowiedzi na to pytanie zdaje się udzielać właśnie Slavoj Žižek, pisząc:

Jak można dziś, w naszych cynicznych, ponowoczesnych czasach, uczynić strawną historię o cudach? [...] W tym właśnie tkwi paradoks: jedyny sposób, by widz „akceptował tę historię taką, jak ona jest”, polega na zakodowaniu jej w formie, która „wchodzi w spór z treścią i ją unieważnia” [...]. [...] Kluczowy dla filmu jest zatem antagonizm pomiędzy ultraromantyczną treścią Wiary [*Belief*] oraz pseudodokumentalną formą [...]. [...] nie chodzi po prostu o to, że forma podważa treść: to właśnie za pomocą „trzeźwego” dystansu wobec treści film staje się „znośny”, dystans ten chroni treść przed śmieszością [...]”²⁰.

Swoją tezę o postmodernistycznym charakterze *Przełamując fale* Žižek opiera na analizie kończącego film motywu dzwonów. Komentując ów wątek jako „moment, w którym *Przełamując fale* ześlizguje się w religijny obskurantyzm”²¹, autor nie odmawia mu jednak niezwykle istotnej roli w konstruowaniu znaczeń filmu:

Przełamując fale kończy się faktycznym potwierdzeniem wiary Bess, brutalnym i nieoczekiwanym [...]. Ostatnie minuty, kiedy wydarza się cud, są swego rodzaju postmodernistycznym apendyksem do tej skądinąd modernistycznej, egzystencjalnej tragedii wiary²².

Warto zauważyć, że zupełnie inaczej motyw dzwonów przedstawia się w interpretacji Mirosława Przyłipiaka i Jerzego Szyłaka, którzy dostrzegając „nadmierną wyrazistość” finału filmu von Triera, stwierdzają, iż to „przecież dzięki niemu pięknie wybrzmiewa myśl końcowa, o tym, że świat ma swój ład, sens i porządek, a człowiek w swym bólu nigdy nie jest samotny”²³. To, co dla Žižka jest dowodem postmodernistycznego zaczarowania świata na zasadzie spekta-

¹⁹ Ibidem, s. 216.

²⁰ S. ŽIŽEK: *Lacrimae rerum...*, s. 234–236.

²¹ Zob. ibidem, s. 237.

²² Ibidem.

²³ M. PRZYLIPIAK, J. SZYLAK: *Kino najnowsze...*, s. 140.

klu²⁴, dla polskich badaczy stanowi wyraz czegoś z gruntu przeciwnego – rekonstrukcji wiary w sens, co koresponduje z postawionymi wcześniej tezami związanymi z rewizjonistycznym podejściem do kwestii duchowości w filmie von Triera. Rekonstrukcji, warto dodać, która odbywa się w trudach (niemożliwościach?) „dzisiejszej Wiary”, o jakich wspomina Žižek²⁵.

Postmodernistyczna szarlotka

Gdyby trzeba było podać przepis na film, który w jakiś sposób byłby w stanie ocalić kino religijne (czy też religijność kina) w dobie postmodernizmu, zawierałby on z pewnością elementy charakterystyczne dla dzieła *Jabłka Adama*. W czasach popkulturowych objawień i dewaluacji symbolu sięganie po tematykę związaną z chrześcijańską duchowością to taniec na linie zawieszanej nad przepaścią religijnego kiczu. Historia kinematografii zna przypadki wzlotów i upadków klasycznych gatunków filmowych. Film religijny nigdy do najszcześniejszych na tym polu nie należał. Kinu, którego domeną jest ukazywanie raczej niż ukrywanie, mówienie o Tajemnicy nie przychodziło z łatwością, ale dziś, kiedy neguje się istnienie wszelkiej głębi, a symbol jest sprowadzany do funkcji znaku, sukces w tej dziedzinie (artystyczny, nie komercyjny) wydaje się szczególnie trudny do osiągnięcia. Skoro jednak nie da się opowiadać o tym, co zakryte, może warto spróbować powiedzieć coś o samym dyskursie religijnym?

Jeśli przyjąć powyższe założenie, okaże się, że Anders Thomas Jensen rzeczywiście stworzył mistrzowską mieszaninę, swoisty religijny miks. Nieprzypadkowo główny bohater nosi imię Adam, a najważniejszym rekwizytem w filmie jest rosnąca przy kościele jabłoń. Fabułę dzieła Jensen opiera na schemacie przypowieści skrzyżowanej z moralitetem: oto zdeklarowany złoczyńca i grzesznik – na miarę XXI wieku – neonazista Adam (Ulrich Thomsen) wyrokiem sądu dostaje szansę zrehabilitowania się w oczach ludzi i Boga. W tym celu przybywa do wiejskiej parafii pastora Ivana (Mads Mikkelsen), gdzie otrzymuje do wykonania specyficzne zadanie – upieczenie szarlotki z jabłek pochodzących z przykościelnej jabłoni. Oczekiwanie na dojrzałość owoców ma tu symbolizować czas dojrzewania samego Adama do przemiany duchowej. I – jak w prawdziwym moralitecie – realizacja obu celów zostaje zagrożona. Na jabłonkę spada szereg plag (kolejna aluzja biblijna): stado czarnych wron zżera niedojrzałe jeszcze jabłka z zewnątrz, białe robaki – od wewnątrz. O samego zaś Adama upominają się siły ciemności w postaci niezbyt elokwentnych skinów, z którymi był wcześniej sprzymierzony (czynnik zewnętrzny) i zakorzenionego w nim głęboko przekonania o tkwiącym w nim samym pierwotnym złu (czynnik wewnętrzny). Ale –

²⁴ Zob. S. ŽIŽEK: *Lacrimae rerum...*, s. 237.

²⁵ Zob. ibidem, s. 236.

jak to w kinie postmodernistycznym bywa – Jensen nie traktuje tej paraboliczno-moralitetowej ramy zbyt poważnie.

Pierwszym wyrazistym sygnałem gry z konwencjami są w filmie nawiązania do Księgi Hioba. Elementem, który wydaje się najbardziej kontrowersyjny w tej części Biblii, jest wyłaniający się z niej obraz relacji łączącej Boga i Szatana. Oto dwie przeciwstawne siły spotykają się i ot tak, dla zabawy, zakładają się o to, czy wiara lojalnego sługi Hioba przetrwa kolejne niezwykle ciężkie próby. Element hazardu, gry, jest niezwykle istotny dla *Jabłek Adama*. Z jednej bowiem strony pastor Ivan, filmowy odpowiednik postaci Hioba, patrzy na swoje życie niczym na niekończący się *agon*, w którym jego przeciwnikiem jest diabeł. Z drugiej – oglądanie *Jabłek Adama* samo w sobie stanowi przystąpienie do zakładu z reżyserem; nadrzędne pytanie w tym przypadku dotyczy tego, czy ograne i ogólnie znane w kulturze motywy religijne są już zupełnie puste, powierzchowne, czy też da się je wykorzystać w sposób oryginalny i nośny. Dlatego też jako swoiste memento powraca w tym filmie motyw Biblii, która zawsze otwiera się w tym samym miejscu – na pierwszej stronie Księgi Hioba właśnie.

Z religijnym stereotypem Jensen rozprawia się bardzo szybko. Neguje często gadaninę i semantyczną pustkę frazesów mówiących o dobroci Boga i jego miłości, ujawniając, że we współczesnym świecie są one ułatwiającym życie fantazmatem (jak w wypadku Ivana), nieoferującym autentycznego pocieszenia. Kluczową w tym wypadku postacią jest Poul (Gyrd Løfqvist), były funkcjonariusz obozu koncentracyjnego, który nie może unieść ciężaru popełnionych przez siebie zbrodni. Zapewnienia Ivana o ocalającym miłosierdziu Boga starzec komentuje na łożu śmierci stwierdzeniem: „Jesteś szalony”. Czy bowiem można po zbrodniach XX wieku pozostać niewinnym i naiwnym wyznawcą katechetycznych prawd? Nawrócenie okazuje się zresztą w *Jabłkach Adama* elementem gry pozorów. Ivan, dumny z odniesionych przez siebie sukcesów resocjalizacyjnych, przymyka oko na fakt, że znajdujący się pod jego opieką byli przestępcy w gruncie rzeczy nie przewyciężyli swoich słabości – ociążały Gunnar (Nicolas Bro), oficjalnie wyleczony z alkoholizmu, opija się powstałym na bazie spirytusu syropem na kaszel, a arabski emigrant Khalid (Ali Kazim) pod przykrywką pracy w parafii napada na stacje benzynowe.

Oczywiście, nie brak tu cudów, wydarzeń przeczących zdrowemu rozsądkowi, który uosabia antypatyczny lekarz z miejscowego szpitala. Zgodnie z regułami moralitetu dochodzi też do wewnętrznej przemiany głównego bohatera. Jensen wykorzystuje wszystkie te motywy, konstruuując niezwykle misterną grę z konwencją. I jak w przypadku wielu postmodernistycznych filmów, tak i tutaj samodzielne dochodzenie do tego, z jakich elementów składa się układanka, stanowi jedno z najważniejszych źródeł przyjemności.

O ile przewodnim w przypadku *Jabłek Adama* motywem literackim jest Księga Hioba, o tyle muzycznie dominuje w nich słynna, ciepła, melodyjna piosenka *How Deep Is Your Love*, której Ivan uwielbia słuchać w samochodzie, do-

prowadzając tym do szafu Adama. Pozostawiając na boku – jakże interesujący w kontekście religijności filmu – sam tekst utworu, warto zauważyć, że wersja, którą tak delektuje się Ivan, nie jest oryginalna. Zamiast nagrania zespołu Bee Gees, pastor preferuje nowsze wykonanie piosenki nagrane przez brytyjski boys-band Take That, popularny w latach dziewięćdziesiątych. I to stanowi kolejny wyznacznik patronującej filmowi metody twórczej: wziąć na warsztat coś znanego, ogranego, osłuchanego i zobaczyć, co jeszcze da się z tym zrobić w czasach, kiedy wszystko już było, każdy twór jest tylko inną wersją czegoś, co już kiedyś istniało. Kto wie, może właśnie dlatego sam symbol biblijnego jabłka przestał wystarczać i trzeba przerobić go, w tym przypadku, na szarlotkę?

Pod wieloma względami dwa omówione filmy bardzo się od siebie różnią. *Przełamując fale* to opowieść radykalna zarówno na poziomie formy, jak i treści, podczas gdy *Jabłka Adama* to pełen czarnego humor komediodramat w duchu nieco Tarantinowskim. Dzieło von Triera atakuje religię jako pewną formę władzy i ograniczenia duchowości jednostki, stanowi apoteozę skrajnego indywidualizmu i nonkonformizmu, który w filmie Jensena ulega zatarciu – ostatecznie bowiem to relacje międzyludzkie, umiejętność stworzenia wspólnoty (bez względu na to, jak dziwne, przypadkowe i nieprzystosowane jednostki miałyby w jej skład wejść) okazuje się w *Jabłkach Adama* remedium na zło świata.

Oba te filmy łączy przekonanie, że współcześnie coraz trudniej człowiekowi zaakceptować jakieś prawdy jako dane czy objawione. Von Trier zdaje się wskazywać na to, że niekiedy dochowanie wiary samemu sobie i odpowiedzialność moralna wręcz wymagają przeciwstawienia się tradycji, zrewidowania kluczowych dla niej dogmatów. Przesłanie filmu Jensena jest łagodniejsze: reżyser sugeruje, że pewne symbole religijne podsuwane przez tradycję są już w zasadzie puste, a pewne prawdy stały się oklepanymi frazesami bez pokrycia w rzeczywistości. Co nie zmienia faktu, że można je wykorzystać. Będą one pomocne i użyteczne jednak tylko wtedy, kiedy jednostka, świadomy swoich dążeń podmiot, nada im sens – przywróci głębię symbolowi, wleje nowe życie w stare prawdy. W świetle obu filmów pokładanie ślepej wiary w narzuconą przez społeczeństwo i wyuczoną na pamięć interpretację duchowości jest objawem konformizmu i unikaniem odpowiedzialności, oddalającym lęk przed wyzwaniem współczesnego świata, a jego działanie opiera się przede wszystkim na krótkotrwałym i niepewnym efekcie *placebo*. Rewidując symbole, nadając nową wykładnię dawnym prawdom, jednostka musi się liczyć z tym, że nie zostanie zrozumiana ani przez tradycjonalistów, ani przez buntowników, którzy ostatecznie znajdują swoje miejsce w obrębie tradycji, z jakich wyrosli lub z jakimi postanowili się związać. Przy odrobinie szczęścia – tak jak w *Jabłkach Adama* – uda się jej nawiązać nić porozumienia z nową, rozumianą niemal w duchu Rorty'owskim „wspólnotą parafialną”. Nie ma bowiem jednej formuły autentycznej

duchowości – jest ich nieskończenie wiele, każda zaś musi być skonstruowana od nowa na zasadzie bliskiej Taylorowskiej indywidualnej epifanii.

Duchowy eklektyzm

Sytuacja człowieka współczesnego, którego na każdym niemal kroku zapewnia się, że zamiast o obiektywnej prawdzie należy mówić raczej o zbiorze alternatywnych „miniprawd”, rodzi oczywiście przekonanie, że każda jednostka ma prawo do samodzielnego określenia się na płaszczyźnie duchowej. W konsekwencji najbardziej wyrazistą, obok innych, cechą współczesnych minikultur duchowych jest eklektyzm. Mówiąc najogólniej, wydaje się, że elementy poszczególnych filozofii, opcji światopoglądowych i religii, tradycyjnie postrzeganych jako całkowicie rozłączne, mogą zostać wykorzystane do stworzenia mniej lub bardziej spójnych systemów duchowych – bardzo często w duchu iście niuejdżowskim, ale niekoniecznie. I chociaż z punktu widzenia teologii czy religioznawstwa hinduizm i katolicyzm na przykład nie porozumiałyby się nigdy co do pryncypiów, rzeczywistość pokazuje, że wielu współczesnym poszukiwaczom nowych, osobistych duchowych ścieżek wcale to nie przeszkadza.

Fenomen Deepaka Chopry czy popularność psychologii transpersonalnej Kena Wilbera to chyba najbardziej wyraziste przykłady utrwalania się w myśli zachodniej przekonania, że duchowy eklektyzm nie tylko nie jest niczym niewłaściwym, ale wręcz stanowi element współcześnie pożądaný. Już sam tytuł jednej z najgłośniejszych książek Wilbera – *Krótką historia wszystkiego* – daje do myślenia. Przeglądając zaledwie spis treści tego nie tak znowu krótkiego (prawie czterysta stron w polskim wydaniu²⁶) dzieła, można się przekonać, że w zasadzie żadne z szeroko dyskutowanych we współczesnym świecie zjawisk nie znajduje się poza marginesem zainteresowań autora. W pewnym sensie rzeczywiście można tutaj znaleźć wszystko – począwszy od teorii Wielkiego Wybuchu, przez historię rolnictwa i przemysłu, hermeneutykę, koncepcje Freuda, buddyzm, przewrót postmodernistyczny, po satanizm, UFO, ekofeminizm i Internet.

Duchowy eklektyzm przybiera rozmaite formy – może polegać zarówno na łączeniu wątków różnych systemów religijnych czy filozoficznych, jak i na sięganiu po elementy, które do tej pory tak przez naukę, jak przez religię traktowane były jako przejawy myślenia magicznego, na przykład astrologię, spirytyzm, numerologię, ezoteryzm. Sytuacja taka często prowadzi do konfliktów i nieporozumień, nie wspominając już o trudnościach w jej ocenie. Anna Sobolewska, przy-

²⁶ K. WILBER: *Krótką historia wszystkiego*. Przeł. H. SMAGACZ. Warszawa 1997.

wołując w *Mapach duchowych współczesności...* tezy Gordona Mathewsa, zwraca uwagę na neutralny, a czasem nawet i pozytywny wydźwięk fundamentalnego dla jego prac pojęcia „supermarket kultury”²⁷. Mimo iż przedstawiciele tradycyjnych religii krytykują, a często wręcz demonizują duchowy eklektyzm, nie wyklucza to – zdaniem autorki – możliwości rozpoznania w nim pewnych wartości:

Poznanie nieetnicznych religii to po prostu szukanie duchowej ojczyzny. Wybory religijne stały się równie prawomocne jak wybory estetyczne. [...] Wiara selektywna wcale nie jest przygotowanym do konsumpcji kotłem, na co wskazywać miało hasło „McWiara”. Wbrew proroczym sądom, człowiek współczesny wybiera wcale nie to, co łatwe i przyjemne [...], ale to, co intuicyjnie sytuuje w sferze autentyczności, dostrzegając okruchy prawdy w doświadczeniu wewnętrznym²⁸.

Walent autentyzmu, o jakim piszą także Charles Taylor oraz Agata Bielik-Robson, wydaje się tu sprawą kluczową. W *Mapach duchowych współczesności...* Anna Sobolewska jako jego opozycję zdaje się postrzegać duchowość nie tyle sprywatyzowaną, ile skomercjalizowaną aż do granic trywializacji. Autorka zauważa ironicznie, że: „święty dla Hindusów znak Om można dziś znaleźć wszędzie, nawet na majtkach. [...] Dawniej energoterapeuta był fachowcem od spraw ciała, dziś chce być jeszcze przewodnikiem duchowym, a psychoterapeuta staje się »trenerem rozwoju osobowego«”²⁹. Przeciwnością tego typu zjawisk są głębokie doświadczenia z pogranicza różnych systemów religijnych, jakie stały się udziałem między innymi Thomasa Mertona czy poszukiwania duchowe opisywane przez Hermanna Hessego.

Kino najnowsze w pewien sposób ilustruje tę ambiwalencję, wydaje się jednak, że w kwestii duchowego eklektyzmu dominują w nim ujęcia komercyjne. Nie tylko zresztą kino. O tym, jak trudno jednoznacznie zakwalifikować tego typu duchowe hybrydy, świadczyć może również ogólnosiwiatowy fenomen serialu *Zagubieni* (2004–2010).

W historii rozbitków z samolotu linii Oceanic, którzy walczą o przetrwanie na tajemniczej wyspie, uwagę zwraca ogromny rezerwuuar nawiązań do różnorodnych tradycji duchowych, filozoficznych, a nawet naukowych. Mamy tu do czynienia z echem fascynacji numerologią (jeden z bohaterów, Hurley, czuje się prześladowany przez liczbę, dzięki której wygrał fortunę na loterii, ale która sprowadziła też nieszczęście na jego bliskich), wróżbiarstwem (ciężarna Claire wsiadła na pokład feralnego samolotu za namową jasnowidza) i szamanizmem. Nie brakuje również w *Zagubionych* czytelnych nawiązań do chrześcijańskiej

²⁷ Zob. A. SOBOLEWSKA: *Mapy duchowe współczesności. Co nam zostało z Nowej Ery?* Warszawa 2009, s. 36.

²⁸ Ibidem, s. 37–38.

²⁹ Ibidem, s. 14.

idei poświęcenia i pokuty, zwłaszcza w wątku fałszywego księdza, pana Eko (Adewale Akinnuoye-Agbaje), nie wspominając już o możliwości interpretowania niektórych wątków serialu w odniesieniu do założeń filozofii św. Tomasza z Akwinu³⁰. John Locke (Terry O'Quinn) z kolei (nazwisko nieprzypadkowo, choć nieco przewrotnie, budzi skojarzenia z brytyjskim filozofem) staje się orędownikiem panteistycznego kultu wyspy, opartego na wierze w przeznaczenie i – jak dowodzą badacze – postawie bliskiej taoizmowi³¹. Nobilitowane zostają irracjonalne metody poznania, w tym doświadczane przez niemal wszystkich głównych bohaterów co pewien czas wizje, sny i prekognicje. Aby dopełnić całości, w okolicach czwartego sezonu pojawiają się w serialu także tropy odsyłające do teorii wszystkiego: jeden z drugoplanowych bohaterów nosi znaczące nazwisko Minkowski, nawiązujące do fizyka Hermanna Minkowskiego, twórcy teorii czasoprzestrzeni (zwanej czasoprzestrzenią Minkowskiego). I po raz kolejny (jak w przypadku niezbyt przywiązanego do empirycznego postrzegania świata Johna Locke'a) jest to nawiązanie tyleż znaczące, ile przewrotne: okazuje się bowiem, że w obrębie wyspy dochodzi do istotnych zaburzeń w strukturze czasoprzestrzeni...

Moda na tego typu niezwykłości ma oczywiście głębsze kulturowe podłoże, być może jest nawet konsekwencją przemian zachodzących w mentalności współczesnych widzów. Przez całą różnorodność pojawiających się w serialu wątków i nawiązań, przez piętrzące się tajemnice i zagadki przebija przekonanie, że wszystko łączy się w jakąś całość, w której nawet najbardziej odległe od siebie w czasie czy przestrzeni elementy spajają jakieś niejasne relacje. Cały ten sztafaż paranormalnych, pseudonaukowych, *quasi*-filozoficznych, efektownych elementów podanych w dopracowanej, inkrustowanej subtelными postmodernistycznymi motywami formie zdaje się nieść jakąś obietnicę sensu.

Równocześnie trudno nie dopatrzeć się w serialu metafory współczesnych zmagañ z pojęciem i rozmaitymi formułami duchowości. Już sam tytuł zdaje się symbolizować nie tylko aktualną sytuację bohaterów (przymusowy pobyt na nieznaną wyspie), lecz także kondycję ludzką w ogóle (jako dominujący motyw *Zagubionych* badacze podają często poszukiwanie prawdziwego domu, rozumianego także w kategoriach duchowej orientacji³²). Co więcej, fakt, iż wszystkie główne postaci serialu przechodzą głęboką przemianę (często zresztą wielostopniową i w większości przypadków całkowicie świecką, pozbawioną aspektów re-

³⁰ Daniel B. GALLAGHER proponuje odczytanie postaci Rose Henderson (L. Scott Caldwell) – dojrzałej kobiety, która dzięki wyspie odzyskała zdrowie (została uleczona z raka) – w kontekście tomistycznej dychotomii wiara – wiedza, zwracając równocześnie uwagę, że bohaterka zdaje się integrować w swej postawie te dwa podejścia do rzeczywistości. Zob. IDEM: *Tomasz z Akwinu i Rose o wierze i rozumie*. W: *Lost. Zagubieni i filozofia. Mroczna strona wyspy*. Red. S. KAYE. Przeł. B. SAŁBUT. Gliwice 2010, s. 317–330.

³¹ Zob. S. BIDERMAN, W.J. DEVLIN: *Taoizm Johna Locke'a*. W: *Lost. Zagubieni...*, s. 255–268.

³² Zob. J. BARRIS: *Lost: Zagubieni. Problem życia po narodzinach*. W: *Lost. Zagubieni...*, s. 342.

ligijnych), uruchamia myślenie o „poszukiwaniach duchowej ojczyzny”, na które zwraca uwagę Anna Sobolewska. Bohaterowie *Zagubionych*, jak okazuje się w ostatnim odcinku szóstego sezonu, odnajdują tę ojczyznę, czy też raczej: konstruuja ją z elementów swoich wspomnień i tożsamości. W kościele, w którym rozgrywają się finałowe sceny serialu, znajdują się witraże, przedstawiające obok siebie – *nomen omen* – symbole najważniejszych tradycji duchowych i religijnych. Wydaje się, że odzwierciedlają one rzadko wyrażane wprost, choć często sygnalizowane współcześnie przekonanie, iż przestrzeń duchowości sama w sobie jest eklektyczna, niejednorodna i że to właśnie dzięki tej różnorodności każdy może odnaleźć „swoją prawdziwą dom”.

Poznaj siebie *Matrix*

Z pewnością najbardziej znanym i najszerzej komentowanym, wręcz klasycznym już przykładem eklektycznego nurtu we współczesnej kinematografii, jest trylogia rodzeństwa Wachowskich *Matrix* (1999, 2003). Każdy z filmów składających się na cykl doczekał się szeregu egzegez utrzymanych w duchu jungowskim czy baudrillardowskim, uwzględniających albo cyberpunkowe korzenie wizji zaprezentowanych przez reżyserów, albo ponowoczesne koncepcje podmiotowości, do jakich dzieło może nawiązywać³³. W tym miejscu interesować mnie będą przede wszystkim odłamy różnych systemów duchowych, z jakich *Matrix* czerpie.

Bezwzględnie pierwszym systemem religijnym, jaki przychodzi na myśl w kontakcie z *Matriksem*, jest chrześcijaństwo. Wszak osnowę fabularną stanowi tu oczekiwanie na nadejście – a wręcz poszukiwanie – Wybrańca, kogoś, kto wyprowadzi ludzkość z niewoli i upodlenia (w tym wypadku związanego z dominacją maszyn w świecie przyszłości), mówiąc najogólniej – Mesjasza. Nawiązań biblijnych znaleźć można w dziele Wachowskich mnóstwo i to już na płaszczyźnie onomastyki. Główny bohater, Neo (Keanu Reeves), w świecie Matriksa znany jest jako Thomas Anderson. W jego nazwisku dopatrywano się aluzji do wyrażenia „Syn Człowieczy” (łacińskie *andros*, *ander* – człowiek, połączone z angielskim *son* – syn), przypisywanego w Ewangeliach Chrystusowi. Równie znaczące wydają się imiona (czy też raczej pseudonimy) innych postaci – Cypher (Joe Pantoliano) to w tej interpretacji odpowiednik Lucyfera³⁴, a imię Tri-

³³ Ciekawym zbiorem analiz pierwszej części trylogii, a zarazem podsumowaniem rozmaitych ścieżek, jakimi podążają do dziś badacze dzieł rodzeństwa Wachowskich, jest książka *Wybierz czerwoną pigułkę. Nauka, filozofia i religia w „Matrix”*. Red. G. YEFFETH. Przeł. W. DERECHOWSKI. Gliwice 2003.

³⁴ Podobna gra słów pojawiła się w filmie *Harry Angel* Alana Parkera (1987), w którym jeden z bohaterów nosi nazwisko Louis Cyphre.

nity (dosłownie „trójca”) – jak twierdzą niektórzy badacze – nawiązuje do dogmatu Trójcy Świętej³⁵.

Sam przebieg akcji (i to w zasadzie w każdym z filmów składających się na cykl) stanowi aluzję do misterium pasyjnego. W pierwszej części Wybraniec, Neo, który od zawsze podejrzewał, że „ze światem jest coś nie tak”, dowiaduje się o istnieniu Matriksa – olbrzymiego programu stworzonego przez maszyny po to, by utrzymywać ludzkość w stanie zniewolenia – i staje przed koniecznością przygotowania się do misji, która jest mu pisana. W sytuacji, kiedy jego wyzwolicielem, Morfeusz (Lawrence Fishburne), w tej interpretacji będący odpowiednikiem Jana Chrzciciela, który niejako „wyławia” Wybrańca z tłumu, zostaje uwięziony przez złowieszczonego agenta Smitha (Hugo Weaving), Neo – zmuszony wybierać pomiędzy swoim bezpieczeństwem a życiem przyjaciela – postanawia poświęcić się i ruszyć na ratunek Morfeuszowi, choć wie (przepowiedziała mu to Wyrocznia), że najprawdopodobniej przypłaci ten czyn śmiercią. Tak też się poniekąd dzieje – Neo podczas brawurowej akcji wspólnie z Trinity uwalnia Morfeusza, lecz sam zostaje postrzelony przez agenta Smitha. Po śmierci następuje jednak zmartwychwstanie – przekonawszy się wreszcie (dzięki miłosnemu wyznaniu Trinity), że jest prawdziwym Wybrańcem, Neo „powstaje z martwych” potężniejszy niż kiedykolwiek wcześniej, zdolny do zmysłowego postrzegania prawdziwej natury Matriksa.

Druga (*Matrix: Reaktywacja*, 2003) oraz trzecia (*Matrix: Rewolucje*, 2003) część cyklu, zdecydowanie mniej udane artystycznie, obliczone przede wszystkim na wizualną efektywność, przynoszą kontynuację tego mesjanistycznego wątku. Neo funkcjonuje w ostatniej osadzie wolnych ludzi, Syjonie (kolejna wyraźna aluzja biblijna) jako swego rodzaju „superman” (nie bez powodu charakterystyczny lot, na jaki pozwala sobie czasem bohater w Matriksie, jego przyjaciele nazywają „zabawą w Supermana”), cudotwórca, orędownik uciśnionych, nadzieja na wyzwolenie. Ponownie jednak okazuje się, że jego misja polega na poświęceniu się w imię wyższego dobra, tyle że na większą skalę. W pierwszej części trylogii Neo, jeszcze nie do końca pewny własnej tożsamości, gotów był oddać swe życie za Morfeusza; w trzeciej – pozbawiony jakichkolwiek wątpliwości – oddaje się dobrowolnie w ręce maszyn i agenta Smitha, zawierając tym samym pakt z „siłami ciemności”, które odstępują od zniszczenia Syjonu.

Nawiązania religijne w *Matriksie* bynajmniej jednak nie ograniczają się do chrystusowych rysów postaci Neo. Interesującą analizę filmu Wachowskich w duchu buddyzmu podejmuje James L. Ford, twierdząc między innymi:

Buddyjskie paralele w *Matriksie* są liczne. Rzecz jasna, fundamentalnym problemem jest problem umysłu. Sam Matrix jest analogiczny do *samsāry*, ilu-

³⁵ Wiele z tych wątków zbiera i analizuje Paul FONTANA w artykule *Szukanie Boga w Matriksie*. W: *Wybierz czerwoną pigułkę...*, s. 172–197.

zorycznego świata, który nie jest rzeczywistością, jaką się wydaje. [...] W filmie jasno widoczny jest wymiar *karmy* w tym sensie, że ludzie znaleźli się zasadniczo w sytuacji, którą stworzyli sami. [...] Sztuczna inteligencja, która rządzi Matriksem i włada ludzkością, jest własnym dziełem ludzkości³⁶.

Równocześnie badacz wskazuje na jeszcze jedną możliwość interpretacji duchowych pierwiastków wpisanych w film Wachowskich. Tym razem *Matrix* należałoby odczytywać przede wszystkim jako swoiście pojętą opowieść mityczną:

[...] mimo że na abstrakcyjnym poziomie *Matrix* istotnie tworzy wiele „religijnych” paraleli do chrześcijaństwa, buddyzmu i innych tradycji mitologicznych, dodaje jawnie sprzeczną co do wartości przemoc i męską dominację dla komercyjnych (czy innych) celów. Można powiedzieć, że gloryfikuje pewne z tych „wzorców społecznych”, które ogólnie zwalcza³⁷.

Słowo religijne nie bez powodu zostało ujęte przez autora artykułu w sygnalizujący pewien dystans cudzysłów. *Matrix* w żaden sposób nie proponuje bowiem spójnej ani pogłębionej wizji zrytualizowanej duchowości, nie sięga też głębiej do żadnej z tradycji religijnych, do których się odwołuje. Wszak najważniejsze duchowe wskazanie obecne w filmie stanowi napis umieszczony nad drzwiami kuchni Wyroczni, maksyma „Poznaj samego siebie”. Podstawowym problemem Neo jest konieczność rozpoznania swojego powołania, określenia własnej tożsamości. Od tego zaś będą zależeć dalsze losy nie tylko jego, lecz także całej ludzkości. Wyrocznia, która podsuwa bohaterowi nie do końca jasne wskazówki i półprawdy, stara się skierować jego uwagę na jego wnętrze, na odpowiedzi, które kryją się w nim samym. Na dobrą sprawę zatem, duchowe przesłanie *Matriksa* ogranicza się do tego, że każdy powinien odnaleźć swoją duchową ścieżkę w sobie, tylko wtedy bowiem – szczerze wierząc w jej słuszność i prawdziwość – będzie mógł realizować osobiste, odpowiedzialnie przyjęte powołanie. Neo odkrywa w sobie mesjasza i postanawia obalić iluzję *samsāry*. I w zasadzie nikomu nie powinno przeszkadzać, że te dwa wątki (mesjanizm i *samsāra*) z religioznawczego punktu widzenia są odległe od siebie o całe lata świetlne. Najważniejsze, że bohater realizuje swoją wewnętrzną prawdę.

³⁶ J.L. FORD: *Buddyzm, mitologia i Matrix*. W: *Wybierz czerwoną pigułkę...*, s. 151.

³⁷ Ibidem, s. 157.

Źródła poznania Kino Darrena Aronofsky'ego

Wśród rozmaitych odczytań trylogii Wachowskich nie zabrakło i takich, które za podstawową dla niej tradycję duchową traktowały gnozę³⁸. Uważam jednak, że myśl gnostycka – a przynajmniej pewna, współczesna jej odmiana – znalazła pełniejszą niż w *Matriksie* realizację w filmie π Darrena Aronofsky'ego (1998). Podobnie jak trylogia Wachowskich, dzieło reżysera *Requiem dla snu* jest tworem iście postmodernistycznym, w którym mieszają się rozmaite konwencje i tradycje filmowe (ekspresjonizm niemiecki, kino czarne, estetyka znana z wczesnych filmów Davida Lyncha) oraz – co bardziej istotne z przyjętej tu perspektywy – duchowe.

Genialny matematyk żydowskiego pochodzenia, Max Cohen (Sean Gullette), odkrywa przypadkowo liczbę, która być może opisuje strukturę całego wszechświata. Naukowiec nie ma jednak możliwości spokojnego rozważenia swej teorii. Niemal natychmiast jego „wzór na π ” staje się obiektem pożądania ludzi chcących wykorzystać odkrycie do własnych celów ekonomicznych (grupa finansistów) lub *stricte* metafizycznych (stronnictwo żydowskich kabalistów). Okazuje się bowiem, że znaleziona przez Maksa liczba można być zaginionym imieniem samego Boga...

Intrygujący pod względem wizualnym film Darrena Aronofsky'ego odwołuje się co najmniej do kilku tradycji duchowych. Najbardziej rzucającą się w oczy jest oczywiście tradycja żydowskiej kabały, w którą wprowadza bohatera ortodoks Lenny Meyer (Ben Shenkman). Max, który najwyraźniej już dawno odciął się od swoich religijnych korzeni, nie potrafi jej jednak tak od razu zaakceptować. Na sugestie, że jego odkrycie może mieć nie tylko naukowe i ekonomiczne, ale i religijne konsekwencje, bohater reaguje sceptycyzmem. Dopiero z czasem przekonuje się, że nie wszystko można wyjaśnić racjonalnie i naukowo. W zakończeniu filmu Max osiąga pełnię rozumienia samego siebie. I to właśnie droga od braku wiedzy (o sobie samym) do poznania stanowi główny temat filmu Aronofsky'ego. Poznania, warto dodać, które ma wiele wspólnego z tradycją gnozy.

Zgodnie z definicją Jerzego Prokopiuka, „gnoza jest to transracjonalne, poznawcze doświadczenie przez człowieka siebie (czyli swojej jaźni), a przez jaźń świata materialnego – świata duszy i świata ducha”³⁹. Określenie „transracjonalne” zakłada wyjście poza kanony poznania racjonalno-empirycznego, w związku

³⁸ Por. J. PROKOPIUK: *Matrix – świat gnostycki*. „Kino” 1999, nr 12. Tekst zamieszczony także na stronie czasopisma „eGNOSIS”: http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/biblioteka_gnosis/kinema/prokopiuk_matrix2.htm. Data dostępu: 17 maja 2008.

³⁹ J. PROKOPIUK: *Trzy drogi gnozy*. W: IDEM: *Jestem heretykiem. Ogdoada gnostycka*. Białystok 2004, s. 46.

z czym „gnoza unika spekulacji czysto intelektualnej”⁴⁰. Równocześnie jest ona „przejawem ludzkiej potrzeby poznania sfery *sacrum*”⁴¹.

Max nie jest gnostykiem *sensu stricto*, ma jednak potencjał, dzięki któremu może się w niego przekształcić. Gilles Quispel opisuje gnostyka jako swego rodzaju wybrańca, który „ma w sobie coś realnego, jakiś organ, coś w rodzaju odbiornika fal krótkich, które znajdują się w kosmosie, a pochodzą z innego świata. Często niestety zapomina on uziemić swoją antenę, tak że nie wtajemniczonym może się wydawać, że audycja jest zakłócana [...]”⁴².

Max nosi piętno wybrańca a zarazem odmienca. Z jednej strony genialny matematyk, potrafiący wykonywać w pamięci skomplikowane obliczenia, dostrzegający zależności i analogie tam, gdzie nikt inny nie byłby w stanie ich zobaczyć, z drugiej – dziwak uciekający przed ludźmi i światem, typ aspołeczny, skrajnie introwertyczny, niemal paranoidalny. Żyje tylko po to, by poznawać, odrzuca przyjemności, stara się zagłuszyć własne popędy, w tym erotyczny, wyrażający się niemym zafascynowaniem ponętą sąsiadką, Induską Devi. Jak wiadomo, asceza była w gnostycyzmie jednym ze sposobów uwalniania się od zła tego świata⁴³. Max w jakiś sposób zdaje się reprezentować typ współczesnego haker-a-ascety, jaki opisuje Erik Davis w *TechGnozie*:

[...] ukazuje się nam w myślach stereotypowy, niezdarny i skrzepowany haker, ubolewający nad tym, że musi zaopatrywać się w pożywienie, wypróżniać, a nawet od czasu do czasu kąpać swoją nieustannie rozkładającą się maszynę z mięsa [...]”⁴⁴.

Stygmat wybrańca u Maksa objawia się w jeszcze dwóch aspektach – jeden jest czysto fizyczny i dotyczy blizny znajdującej się nad uchem, w której koncentruje się ból przy każdym z doznawanych regularnie ataków; drugi jest związany z biografią bohatera i wyraża się w opowieści datowanej na okres wczesnego dzieciństwa:

Gdy byłem małym chłopcem, matka mówiła mi, żebym nie patrzył prosto w słońce. Więc raz, kiedy miałem sześć lat, zrobiłem to. Lekarze nie wiedzieli, czy moje oczy kiedykolwiek wyzdrowieją. Byłem przerażony. Sam w tej ciemności. Powoli światło przedzierało się przez bandaż. I mogłem widzieć. Ale coś innego się we mnie zmieniło. Tamtego dnia miałem pierwszy ból głowy⁴⁵.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem, s. 47.

⁴² G. QUISPEL: *Gnoza*. Przeł. B. KITA. Warszawa 1988, s. 93.

⁴³ Por. H. JONAS: *Religia gnozy*. Przeł. M. KLIMOWICZ. Kraków 1994, s. 59.

⁴⁴ E. DAVIS: *TechGnoza*. Przeł. J. KIERUL. Poznań 2002, s. 164–165.

⁴⁵ Cytat pochodzi z filmu π. Reż. D. ARONOVSKY. USA 1998.

W opowieści tej łatwo dopatrzeć się nawiązań do mitu o Ikarze, na co zresztą słusznie wskazuje Dariusz Czaja w tekście *Szyfr i epifania*, wspominając także o faustycznym wymiarze postaci Maksa⁴⁶. W kontekście rozważań o motywach gnostycznych nie bez znaczenia pozostaje także uwydatniona w historii Cohena rola oczu. Jacques Lacarrière pisze o tym, iż oko jest jedynym otworem ludzkiego organizmu, „który żyje światłem, podczas gdy reszta ciała żyje błotem”⁴⁷. Stąd brało się zainteresowanie dawnych gnostyków tym organem, odtwarzającym w ich mniemaniu strukturę wszechświata⁴⁸.

Jednakże historia o patrzeniu w słońce, powracająca w filmie niczym refren, pojawia się w jeszcze jednej, poszerzonej wersji. Max mówi:

Na początku blask był nieprzeparty, ale nie przestawałem patrzeć, zmuszając się do tego, by nie mrugać. I wtedy blask zaczął się rozpraszać. Moje źrenice zmniejszyły się do wielkości główek od szpilek i wszystko stało się wyraźne. I przez moment – rozumiałem⁴⁹.

Moment przekroczenia cielesnych ograniczeń okazuje się więc chwilą objawienia. Symbolika światła i ciemności jest tu aż nadto oczywista. Podczas rozmowy z rabbinem Cohenem, dowiadując się, że poszukiwana przez niego Liczba miała być prawdziwym imieniem Boga, bohater powie w zamyśleniu, najwyraźniej nawiązując do zdarzenia z dzieciństwa: „A więc to było to. Widziałem Boga”. Odkryło się to zatem na zasadzie, o której pisze Hans Jonas:

Sam transcendentny Bóg ukryty jest przed oczyma wszelkich stworzeń i nie sposób Go poznać przy pomocy naturalnych pojęć. Wiedza o nim wymaga nadprzyrodzonego objawienia i iluminacji [...] ⁵⁰.

Dopiero po uświadomieniu sobie tego wszystkiego Max potrafi zrozumieć, że klucz, który włożono mu do ręki, to „tylko liczba; znaczenie [...] znajduje się pomiędzy cyframi”.

W czasie ataków Max zazwyczaj przebywa w mroku swojego mieszkania. Jednakże w rodzących się wtedy wizjach, halucynacjach czy snach nieustannie powtarza się motyw blasku, wyciszającej i uspokajającej jasności, wdzierającej się w chory i zdegradowany świat bohatera. Interpretacja w duchu gnozy narzuca się sama: Max, przez dłuższy czas o tym nie wiedząc, ma dostęp do świata Światłości. Intuicja każe mu szukać drogi do poznania, ale – będąc uwięzionym w sferze

⁴⁶ D. CZAJA: *Szyfr i epifania*. http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/biblioteka_gnosis/kinema/czaja_pi.htm. Data dostępu: 17 maja 2008.

⁴⁷ J. LACARRIÈRE: *Cień i światło (fragment)*. Przeł. M. KOWALSKA. „Literatura na Świecie” 1987, nr 12, s. 69.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Cytat z filmu *π*...

⁵⁰ H. JONAS: *Religia gnozy...*, s. 58.

racjonalnej myśli – podąża w złym kierunku, nie zdając sobie sprawy, że rozwiązanie tajemnicy tkwi w nim samym. Na szczególną uwagę zasługuje przy tym również powtarzający się trzykrotnie w filmie motyw drzewa, na które spogląda Max, snując refleksje. Kojarzy się ono oczywiście z Drzewem Poznania, choć w zakończeniu dzieła, po dokonaniu się ostatecznej przemiany bohatera – jak na to wskazuje Dariusz Czaja – wydaje się raczej symbolem Drzewa Życia⁵¹.

Ów finał nastrocza wątpliwości, o co najwyraźniej Aronofsky'emu chodziło. Max nie tylko niszczy zapis liczby, lecz także w drastyczny, fizyczny sposób, usuwa ją ze swej pamięci. Rozpoczęta po raz kolejny opowieść o wydarzeniu z dzieciństwa nie zostaje dokończona. W liczbie bowiem czai się śmiertelne niebezpieczeństwo dla tych, którzy chcą ją wykorzystać do niewłaściwych celów. Max już jej nie potrzebuje – sięgnął w głąb siebie, dotarł do jasności. Kiedy w ostatniej scenie, siedząc na ławce w towarzystwie małej sąsiadki, Jeny, uśmiecha się łagodnie – nie sposób nie pomyśleć o nim jak o człowieku, który osiągnął upragnioną harmonię.

Podobnie jak *Matrix*, w którym elementy odległych od siebie systemów religijnych współwystępują w nieco chaotycznym duchowym uniwersum, π prześlizguje się po powierzchni kilku koncepcji. Wydaje się, że reżysera bardziej interesuje sposób oddziaływania na widza niż przekazywanie głębokich idei. Erik Davis pisze, że „amerykańska tożsamość jest tożsamością gnostycką, ponieważ w swej głębszej warstwie opiera się na trwałym przekonaniu, że autentyczność powstaje z niezależności, która jest zarazem naturalna, nieograniczona i samotna”⁵². Jednocześnie autor powołuje się na Harolda Blooma, który twierdzi, że „religia amerykańska przejawia się jako pragnienie informacji”⁵³. Nieco dalej mowa jest wręcz o kulcie informacji, którego „świątynią jest oczywiście komputer”⁵⁴.

Dzieło Aronofsky'ego w pewnym stopniu odzwierciedla ten stan rzeczy: chociaż pobudki, dla których Max poszukuje liczby, dotyczą czystego poznania, osoby próbujące czerpać z jego osiągnięć (szczególnie Marcy Dawson i jej towarzysze) chcą posłużyć się informacją w celu uzyskania materialnej korzyści. Specyficzne znaczenie ma również fakt, że Max poszukuje wzoru na π , analizując dane giełdowe, które w jego koncepcji są reprezentacją milionów pracujących ludzi i łączących ich relacji. Źródłem poznania ma być przy tym komputer z potężnym procesorem, którego awaria wyprowadza Maksa z równowagi.

Filmowa **pop-gnoza** staje się w zasadzie równoznaczna z przywołaniem pewnych słów kluczy, motywów przewodnich, coraz powszechniej rozpoznawanych gnostyckich symboli i alegorii. Tylko że potraktowane wybiórczo elementy tego nie tak jednolitego przecież systemu stają się zaledwie instrumentami, za pomo-

⁵¹ D. CZAJA: *Szyfr i epifania...*

⁵² E. DAVIS: *TechGnoza...*, s. 134.

⁵³ Ibidem, s. 135.

⁵⁴ Ibidem, s. 163.

cą których twórcy filmowi nie tyle starają się mówić o zagadce bytu i człowieka, ile przekonać widza, że ich efektownie skonstruowane obrazy niosą jakieś głębsze przesłanie.

Do tematyki poruszonej w swoim głośnym dziele Aronofsky powrócił kilka lat później, realizując w 2006 roku swój trzeci film pt. *Źródło. π* było, między innymi, traktatem o tym, w jaki sposób kontakt z Niewytłumaczalnym u progu istnienia (datowana na czasy wczesnego dzieciństwa opowieść Maksa) zmienić może ludzkie życie. W naturalny sposób film ten domagał się swego rodzaju dopełnienia – skoro była mowa o początku, czemu nie powiedzieć czegoś i o końcu? Nie tylko zresztą o nim.

Biblijny przekaz mówi, że w ogrodzie zasadzonym przez Boga w Edenie znajdowały się dwa szczególne drzewa – Drzewo Poznania i Drzewo Życia. Owoce z pierwszego były zakazane, po pewnym czasie stały się przyczyną upadku człowieka. Drugie dostarczało ludziom pokarmu dającego wieczne życie. W π , jak już na to wskazywałam, Aronofsky posłużył się przede wszystkim symboliką pierwszego z wymienionych drzew. W *Źródle*, stanowiącym jak gdyby drugą część traktatu, aluzje biblijne są zdecydowanie bardziej wyraziste. Drzewo Życia uczynione zostaje jednym z bohaterów każdej z trzech przeplatających się w filmie opowieści. W wątku głównym – historii naukowca Tomasa Creo (Hugh Jackman), poszukującego leku zdolnego ocalić przed śmiercią jego ukochaną żonę, Izzi (Rachel Weisz) – jednym z momentów przełomowych okazuje się wykorzystanie w badaniach wyciągu z tajemniczego drzewa z Ameryki Środkowej. W pisanej przez Izzi powieści, której fabułę osadza w czasach Wielkiej Inkwizycji, odnalezienie biblijnego Drzewa Życia staje się celem konkwistadora, pragnącego zapewnić sobie i swojej królowej nieśmiertelność. Wreszcie w najbardziej tajemniczym wątku, przedstawiającym Tomasa podróżującego do Xibalby, umierającej gwiazdy z legendy Majów, konające drzewo stanowi zarówno „żywiela”, jak i obiekt troski bohatera.

Podobnie jak w π , Aronofsky stawia w *Źródle* tezę, zgodnie z którą ludzkie próby oszukania Boga, ponownego przekroczenia zamkniętych bram raju, muszą spełznąć na niczym. W pierwszym filmie Max ostatecznie wyrzekł się dążenia do poznania wszystkich praw, w drugim – Tomas pogodził się z koniecznością śmierci rozumianej jako początek czegoś nowego. W obu wypadkach mowa była o największych tajemnicach ludzkiego życia⁵⁵.

W *Źródle* z aury tajemniczości charakterystycznej dla π nie zostaje w zasadzie nic. Pojawia się za to kilka truizmów: o konieczności śmierci, o związkach tejsze z życiem, o miłości zdolnej do przekraczania barier ludzkiego istnienia, o z góry skazanych na klęskę wysiłkach człowieka dążącego do złamania praw natury. Wszystko to podane zostaje w skomplikowanej otoczce (fabularnej i zna-

⁵⁵ Zob. I. SULKA: *Darren Aronofsky – destrukcja marzeń, dekonstrukcja formy*. W: *Mistrzowie kina amerykańskiego*. T. 3: *Współczesność*. Red. Ł.A. PLESNAR, R. SYSKA. Kraków 2010, s. 605.

zeniowej), mającej najwyraźniej symulować nieobecność tu w istocie rzeczy filozoficzną czy egzystencjalną głębię.

Być może zresztą warto w tym kontekście odwołać się do innego filmu, w którym wykorzystano symbolikę Drzewa Życia. Analizując fenomen dzieła Terrence'a Malicka pod takim właśnie tytułem (2011), Konrad J. Zarębski wspomina o nieprzystawalności europejskich i amerykańskich modeli kina w zakresie modeli metafizyki i duchowości, pytając przy tym, jak po kinie (na przykład) Kieślowskiego można uznać film amerykańskiego twórcy za oryginalny⁵⁶. Fabuła *Drzewa życia* rozgrywa się na dwóch planach: makro (kosmicznym i zarazem symbolicznym) oraz mikro (jednostkowym, bardziej realistycznym). Dzieje amerykańskiej konserwatywnej, patriarchalnej (dominujący ojciec, niepracująca matka, wychowująca trójkę dzieci) rodziny O'Brienów, widziane z perspektywy najstarszego z synów (Sean Penn), wpisano w porządek wszechświata, od jego narodzin (przedstawionych w spektakularnych wizjach, ilustrowanych między innymi muzyką Zbigniewa Preisnera), przez jego ewolucję (uwzględniającą nawet okres panowania dinozaurów), po symboliczny kres (wizja spotkania wszystkich bohaterów na brzegu oceanu). Równocześnie *Drzewo życia* prezentuje zarówno mitologię prywatną, indywidualną (bohater powraca do kluczowych wspomnień z dzieciństwa), jak i mitów istotnych z perspektywy amerykańskiej tożsamości („czyste” prowincjonalne miasteczko lat pięćdziesiątych, religijność mocno zakorzeniona w „dawczyniach życia”, bogobojnych kobietach).

Bohaterowie filmu zmagają się z codziennymi problemami, a równocześnie, bez wyjątku, szukają drogi do Boga – z offu raz po raz rozlegają się fragmenty ich prywatnych narracji, modlitw, wspomnień, wyrzutów kierowanych pod adresem Absolutu. Zarębski zwraca uwagę, że oglądany z europejskiej perspektywy film Malicka wręcz zaskakuje banalnymi wnioskami, w których dominuje wątek terapeutycznego przepracowania przeszłych traum, stanowiącego punkt wyjścia do tego, „by na nowo budować swój świat, który powstaje nie tyle na gruzach zburzonego wcześniej, w ramach buntu pokoleń, świata rodziców, co jako nowy fragment odwiecznego drzewa życia”⁵⁷.

Jednak to, co należy uznać za przywarę filmów takich jak *Źródło* czy *Drzewo życia*, z kulturoznawczego punktu widzenia jest bardzo interesujące. Popularność, a nawet kultowość (w wypadku π) filmów Aronofsky'ego, a także *Złota Palma* w Cannes przyznana w 2011 roku *Drzewu życia* dowodzą przecież, że ani eklektyzm duchowy, ani upraszczanie religijnej symboliki nie są współcześnie czymś, co razi. Wręcz przeciwnie, publiczność zdaje się zaintrygowana „duchowym miksem”, proponowanym przez reżysera *Źródła*, a także zachwycona wizualną spektakularnością, w jaką Malick ubiera w *Drzewie życia* duchowe truizmy. Tradycja biblijna, gnoza, buddyzm, mity Majów – elementy pozornie

⁵⁶ Zob. K.J. ZARĘBSKI: *Drzewo życia*. „Kino” 2011, nr 7–8, s. 88.

⁵⁷ Ibidem, s. 89.

w ogóle do siebie nieprzystające – mogą najwyraźniej współistnieć w ramach jednego dzieła, nie tyle nawet dialogując, ile dopełniając się wzajemnie. Oczywiście nie ma tutaj mowy o jakimkolwiek pogłębionym spojrzeniu na sprawy duszy czy wiary. Trudno byłoby przecież dowiedzieć się czegoś o istocie symboliki chrześcijańskiej czy religii Majów dzięki kontaktowi z dziełami Aronofsky'ego. Nie ma też jednak mowy o bezdusznej, postmodernistycznej grze *signifiantami*. *Drzewo życia* Malicka bywa wszak interpretowane w kategoriach osobistej podróży autora do źródeł swojej tożsamości⁵⁸. Analizy, jakimi obrosły z kolei dzieła Aronofsky'ego (zwłaszcza π), dowodzą, że współcześni widzowie skłonni są upatrywać w filmach twórcy – wpisujących się przecież w definicję postmodernizmu – prób odpowiedzi na filozoficzne, religijne i egzystencjalne pytania. Odpowiedzi te – trzeba dodać – są jednak szczególne. Nie roszczą sobie prawa do uniwersalności ani nawet głębi, są świadomie płytkie i powierzchowne. Niemniej jednak nie można im odmówić racji bytu w ponowoczesnym, duchowo eklektycznym świecie.

Warto dodać, że za uznaniem filmów Aronofsky'ego za rozbity na głosy postmodernistyczny traktat o miejscu człowieka w świecie przemawia charakter pozostałych jego dzieł. O ile π oraz *Źródło* można uznać za dylogię traktującą o duchu, o tyle *Requiem dla snu* (2000), *Zapaśnik* (2008) oraz *Czarny łabędź* (2010) układają się w traktat na temat ciała. W każdym z nich na plan pierwszy wysuwają się kwestie *stricte* fizjologiczne: wyniszczające organizm (ale także i duszę) mordercze treningi, uzależnienie od narkotyków czy od mających służyć wykreowaniu idealnego ciała środków farmakologicznych (odchudzających w *Requiem dla snu*, sterydów w *Zapaśniku*).

W π oraz w *Źródle* ciało traktowane było jako przeszkoda: Maksowi jego własna cielesność przeszkadzała w idealnym zespoleniu się ze sferą poznania, w całkowitym poświęceniu się sprawom intelektu; Tomas z kolei próbował walczyć z prawami ciała, eliminując dwie jego największe słabości: podatność na chorobę i konieczność śmierci. Dla obu bohaterów fizjologia była czymś, co w pewien sposób należało przezwyciężyć w imię wyższych wartości: poznania (Max) i miłości (Tomas). W *Requiem dla snu*, *Zapaśniku* i *Czarnym łabędziu* mamy do czynienia z sytuacją przeciwną: tutaj to ciało właśnie, a nie dusza, staje się najważniejsze. Zarówno Sara Goldfarb (Ellen Burstyn), bohaterka pierwszego z filmów, jak i Randy „The Ram” Robinson (Mickey Rourke) z drugiego oraz baletnica Nina (Natalie Portman) z trzeciego dzieła dążą do osiągnięcia idealnego ciała: Sara przez wspomaganą farmakologicznie terapię odchudzającą, Randy dzięki uzupełnianym sterydami treningom, Nina za pomocą drakońskiej diety i morderczych ćwiczeń. Dla bohaterów od zrealizowania ideału atrakcyjnego i szczupłego (Sara), umięśnionego i silnego (Randy) lub precyzyjnego w najdrobniejszym

⁵⁸ Waco, w którym toczy się znaczna część akcji filmu, to rodzime miasteczko samego reżysera.

ruchu (Nina) ciała uzależnione jest poczucie życiowego sukcesu. Wszyscy zostają przy tym skonfrontowani z problemem ciała starzejącego i buntującego się: Sara i Randy dosłownie (to ich ciała stają się z wiekiem podatne na choroby i deformacje), Nina pośrednio (obserwując los niegdysiejszej primabaleriny, Beth).

W *Czarnym łabędzie* dążenie do ideału wpędza bohaterkę nie tylko w paranoidalne stany – wręcz wpycha ją na ścieżkę autodestrukcji. Co więcej, perfekcyjny taniec nie jest dla Niny sposobem autoekspresji, dziewczyna nie chce za jego pomocą wyrażać siebie. Wręcz przeciwnie: precyzja baletu jest jej niewyrażonej potrzebna do tego, by trzymać w ryzach to, co skrywane gdzieś w głębi, nieuświadomione, niechciane, przerażające. Zmuszając swoje ciało do bezwzględnego posłuszeństwa, Nina równocześnie próbuje tłumić targające nią (często mroczne) pragnienia i popędy, które jednak powracają z mocą adekwatną do siły, jaką Nina włożyła w ich zrepresjonowanie.

Idąc tym tropem, można stwierdzić, że okaleczone, monstrualne lub niemal całkowicie wyniszczone ciała bohaterów dzieł Aronofsky'ego mówią pośrednio o równie przerażającym stanie ich dusz. Randy i Nina (a częściowo także marząca o występie w telewizji Sara) są „ludźmi spektaklu”, Max i Tomas natomiast „ludźmi nauki”. Wszyscy w pewien sposób ponoszą porażkę. O ile jednak w „dylogii duszy” znalazło się miejsce na trudną nadzieję (Max osiąga równowagę, Tomas godzi się ze śmiercią Izzi), o tyle w „trylogii ciała” panuje nastrój zdecydowanie bardziej mroczny – uznanie prymatu ciała prowadzi do degradacji i upodlenia jednostki, a najprawdopodobniej także do śmierci.

Dwa oblicza New Age

Wewnętrzna niespójność i nieograniczona otwartość na niejednokrotnie sprzeczne trendy uczyniły w ostatnich dziesięcioleciach z New Age swego rodzaju „pojęcie worek”, które w wyniku wieloznaczności ociera się wręcz o brak znaczenia. Niejasna ideologia tego ruchu była – i oczywiście nadal jest – atakowana z różnych stron i ze zmiennym natężeniem. Ostrej krytyki nie szczędzą zwolennikom New Age środowiska chrześcijańskie⁵⁹.

Anna Sobolewska, wnikliwa badaczka kultury New Age, zwraca uwagę na przemianę, jaka zaszła w tym ruchu na przełomie XX i XXI wieku:

Lata dziewięćdziesiąte były widownią nie tyle schyłku Nowej Ery, ile jej umasowienia. Wraz z rozwojem kultury masowej kontrkulturowe treści, zwią-

⁵⁹ Por. R.N. BAER: *W matni New Age*. Przeł. J. KŁOS. Kraków 1996; S. ROUVILLOIS: *New Age – kultura i filozofia*. Przeł. K. MĄDEL, K. SKORULSKI. Kraków 1996.

zane wcześniej z przekazem prywatnym, stały się przekazem medialnym. [...] Modyfikacji i trywializacji uległ też sam komunikat New Age⁶⁰.

W efekcie, jak twierdzi autorka, mamy współcześnie do czynienia z dwoma obliczami Nowej Ery: „prymitywnym i twórczym, magicznym i mistycznym, regresywnym i wyzwajającym”⁶¹. Komercyjnemu, ezoterycznemu wariantowi ruchu, utrwalanemu przez popkulturę, wciąż towarzyszy wariant wysokokulturowy, chociaż znajduje się on w regresie. Jak słusznie zauważa Sobolewska, istnieje jakościowa różnica między nastawioną na mistykę kulturą lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, kiedy to „na fali New Age kupowało się dzieła antropologiczne i psychologiczne Rudolfa Otto, Mircei Eliadego, Carla Gustawa Junga, Ericha Fromma, Abrahama Masłowa i Carla Rogersa” a obecną fazą Nowej Ery, charakteryzującą się „marginalizacją wysokiego, intelektualnego obiegu literatury, filozofii i myśli religijnej”, w której „zamiast powieści Hessego szuka się [...] łatwych wtajemniczeń Carlosa Castanedy i Paula Coelho, zamiast dzieł Mistrza Eckharta i Junga czyta się pseudofilozoficzne i pseudoantropologiczne modne bzdury”⁶².

Ów podział na Wodnika „wysokiego” i „niskiego” przejawia się także w kinie. Nie pokrywa się on przy tym bynajmniej z podziałem na kino artystyczne i komercyjne. Wyrastająca z duchowych i intelektualnych inspiracji lat siedemdziesiątych XX wieku twórczość Petera Weira z pewnością wyda się większości widzów bardziej przystępna niż odbiegające od klasycznych stylów odbioru kino dokumentalne Rona Frickego. Mimo to, przy uważniejszym oglądzie, to właśnie dzieła twórcy *Baraki* wydają się rzecznikami strywalizowanych idei konstytutywnych dla ruchu Nowej Ery.

„Wysoki” Wodnik Petera Weira

Justyna Rekowska, analizując najśłynniejszy film Petera Weira, *Piknik pod Wiszącą Skalą* (1975), w kontekście Ruchu Nowej Ery, stwierdza:

Weir, współtworząc ten klimat, wybrał z niego to, co najbardziej wartościowe: otwarcie się na duchowość, przejawiane w dążeniu do przeżycia transcendencji i możliwości duchowego wyzwolenia z ograniczeń egzystencji, obecność pierwiastka irracjonalnego i sfery przeczuć podważających wiarę w moc logicznego rozumu [...], traktowanie przyrody i wszelkiej materii jako manifestacji *sacrum* [...], wypływającą z tego więź z Matką-Ziemią, rolę tzw. „duchowości feministycznej” wyrastającej z poczucia jedności wszechrzeczy i proponującej głęboko ekologiczny stosunek do życia [...], wreszcie ponowne

⁶⁰ A. SOBOLEWSKA: *Mapy duchowe współczesności...*, s. 18.

⁶¹ Por. *ibidem*, s. 23.

⁶² *Ibidem*, s. 18.

odkrycie głębokiego, religijnego sensu życia – wymiaru kosmicznej świętości – czyli tego, co według Eliadego zawdzięczamy hippisom⁶³.

Można uznać, że konstatacje autorki w równym stopniu odnoszą się do *Pikniku...*, jak do niemal całej twórczości Petera Weira. W zasadzie każdy z filmów reżysera (z wyjątkiem może wczesnego, wpisującego się w nurt tak zwanego australijskiego gotyku, filmu *Samochody, które zjadły Paryż*, 1974) przynosi sporo refleksji natury duchowej.

Bohaterowie filmów Weira żyją w świecie, który raz po raz ujawnia swoją „podwójność” czy też „dwubiegunowość”. Wychowanki wiktoriańskiej pensji z *Pikniku pod Wiszącą Skalą* znikają nagle bez śladu podczas szkolnej wycieczki, a całemu zdarzeniu towarzyszy aura grozy i mistycyzmu. Szanowany prawnik z *Ostatniej fali* (1977), David Burton (Richard Chamberlain), nagle zostaje uwikłany w aborygeńskie rytuały, które odsłaniają przed nim tajemnice jego posłannictwa w świecie stojącym u progu apokalipsy. Allie Fox (Harrison Ford) z *Wybrzeża Moskitów* (1986) realizuje – podobnie jak Aguirre z filmu Wernera Herzoga – archetyp śmiertelnika próbującego zrównać się z Bogiem, a Max Klein (Jeff Bridges) z *Bez lęku* (1993), przetrwawszy katastrofę samolotu, zaczyna wierzyć we własną niezniszczalność i zmienia swoje spojrzenie na relacje między życiem a śmiercią. W każdym wypadku okazuje się, że świat otaczający bohaterów, jakkolwiek nie wydawałby się im spójny na początku, ujawnia całą masę drobnych pęknięć na poziomie struktury; pęknięć – warto dodać – przez które nieustannie do oswojonej i doskonale znanej rzeczywistości wkracza Inne. Dotyczy to także postaci takich jak Truman Burbank (Jim Carrey) z *Truman Show* (1998), odkrywający, że świat, w którym żyje, jest jedną wielką iluzją, czy John Book (Harrison Ford) ze *Świadka* (1985), spotykający się ze zjawiskiem kulturowej obcości w środowisku amiszów.

Wkraczając w nową rzeczywistość, bohaterowie uzbrojeni są jedynie w narzędzia poznawcze, których wagę ekspansywna kultura zachodnia już dawno osłabiła – intuicję, sen, przeczucia⁶⁴. A jednak to właśnie one stają się rękojmiami zrekonstruowania własnej tożsamości w świecie, który nagle okazał się znacznie bardziej skomplikowany, niż mogło się wcześniej wydawać. W gruncie rzeczy niezwykle wrażliwość na „odmienne stany świadomości”, charakterystyczna dla bohaterów Weira, dowodzi naznaczenia ich piętnem wybrańca. Tak jest między innymi w przypadku Mirandy z *Pikniku pod Wiszącą Skalą*, o której pisze Michael Bliss:

[...] stan snu nie przedstawia dla niej stanu niepokojącej nierzeczywistości, lecz jedną superrzeczywistość, w porównaniu z którą empiryczny świat wypada

⁶³ J. REKOWSKA: *Era Wodnika. „Piknik pod Wiszącą Skalą” Petera Weira*. W: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*. RED. M. PRZYLIPIAK, K. KORNACKI. Gdańsk 2002, s. 143–144.

⁶⁴ POR. T. RYAN, B. MCFARLANE: *Peter Weir – w kierunku środka*. W: *Kino Antypodów*. RED. L. SOSNOWSKI. Kraków 1983, s. 78.

blado. Podobnie jak [...] *początek i koniec*, które pojawiają się w odpowiednim czasie i miejscu, cytat Poego wychodzi od najbardziej uduchowionej piękności ze wszystkich szkolnych dziewcząt, identyfikując ją jako najbardziej właściwą pensjonarkę, która ma zostać bezboleśnie oczarowana przez Skalę, zanim zostanie pochłonięta przez siły wszechświata, ku którym przez cały czas dążyła⁶⁵.

Czy tego chcą, czy nie, postaci z filmów Weira muszą zaakceptować fakt, że nieustannie zmierzają ku Innemu, ku czemuś, co trudno racjonalnie wyjaśnić, a co nieustannie się o nie upomina. David Burton z *Ostatniej fali* przez długi czas walczy o ocalenie swojej zachodniej, racjonalnej tożsamości. Jednak symboliczne sny i wizje przyszłych katastrof nieprzerwanie go nękają, siłą wdzierając się w jego ustabilizowane życie. Inne jest bowiem bardzo zaborcze i nie akceptuje racjonalnych argumentów – pochłania zarówno uduchowioną Mirandę z *Pikniku...*, jak i Burтона, którego pamięć o własnej, można by rzec, prenatalnej tożsamości dawno się zatarała. Podczas spotkania ze starym Aborygenem prawnik wpada w trans. Szaman pyta go wówczas: „Czy jesteś rybą? Czy jesteś wężem? Czy jesteś człowiekiem?”. Odpowiedź Davida na każde z pytań jest negatywna. Bohater jest bowiem *mulkurulem*, prastarym duchem w ciele mężczyzny, posłańcem wielkich zmian, końca kolejnego cyklu świata. Obok snu i intuicji, rytuał jest tym, co pozwala dotrzeć do prawdy o podszewce bytu, do głębokiej wiedzy o własnej tożsamości. Jak zauważa Mircea Eliade:

[...] młody Australijczyk drogą inicjacji odkrywa, że jako przodek mityczny gościł już w przeszłości mitycznej; dzięki inicjacji uczy się on robić wszystko to, co robił ongiś, na początku, gdy pojawił się po raz pierwszy w postaci istoty mitycznej⁶⁶.

W istocie rzeczy stanowi to doskonały komentarz do *Ostatniej fali*, której bohater, przez kontakt z prastarymi wierzeniami Aborygenów, dociera do prawdy o sobie. Czym jednak jest Inne, które tak natrętnie wdziera się w życie Weirowskich postaci?

W filmie *Pan i władca: Na krańcu świata* (2003) pojawia się szczególna para bohaterów – przyjaciół, a jednocześnie antagonistów. Charyzmatyczny kapitan Jack Aubrey (Russell Crowe) odbywa podróż po morzach i oceanach w służbie korony brytyjskiej w towarzystwie doktora Stephena Maturina (Paul Bettany). Pierwszy z mężczyzn jest niemal idealnym wcieleniem romantycznego człowieka czynu: silnego fizycznie i psychicznie, wybitnego indywidualisty, który „czucie i wiarę” stawia wyżej niż „mędrca szkiełko i oko”. Drugi – wręcz przeciwnie – jest zapalonym naukowcem-botanikiem typu oświeceniowego, który podróż po dalekich krajach uznaje za doskonałą okazję do zdobycia kolejnych okazów nie-

⁶⁵ M. BLISS: *Dreams Within a Dream. The Films of Peter Weir*. Illinois 2000, s. 57.

⁶⁶ M. ELIADE: *Okultyzm, czary, mody kulturalne*. Przeł. I. KANIA. Kraków 1992, s. 8.

sklasyfikowanych jeszcze gatunków roślin. Prostota i szczerość Aubreya zderzona z racjonalizmem Maturina stanowi istotne tło dla akcji filmu toczącej się na tytułowym „krańcu świata” w obliczu szalejących żywiołów. Kolizję światopoglądów doskonale puentuje obecność w twórczości Petera Weira kolejnego (po wątku „dwubiegowości świata”) motywu – nieustannej konfrontacji z pytaniem o to, jakie miejsce zajmuje człowiek w relacji do dwóch określających go sił – natury i kultury. Ostatecznie bowiem *Pan i władca...* jest próbą określenia, za pomocą jakich władz umysłowych czy psychicznych jednostka może odnajdywać swoje miejsce w świecie.

Wielu z bohaterów filmów Weira staje przed dylematem „natura czy kultura?”. Allie Fox z *Wybrzeża Moskitów* opowiada się po stronie natury (kultura amerykańska jest, jego zdaniem, zepsuta i skażona), dlatego wyrusza w głąb dżungli. Nie po to jednak, by zrealizować roussoański model powrotu do natury, lecz po to, by ją samodzielnie okiełznać i na tym dziewiczym gruncie stworzyć nową, nieskałaną kulturę, symbolizowaną przez wielką maszynę do produkcji lodu. Natura jest też podstawową kategorią w *Pikniku pod Wiszącą Skalą*. Tytułowa tajemnicza skała⁶⁷, niegdyś związana z aborygeńskim kultem, emanująca nieustannie jakimś rodzajem magii, to bezwzględnie symbol potęgi irracjonalności i tego, co wyparte zostało z uporządkowanej zachodniej umysłowości, reprezentowanej w filmie przez wiktoriański klimat pensjonatu pani Appleyard. Sam reżyser, komentując interpretacje, jakimi obrosło jego dzieło, stwierdza:

Dla mnie najważniejszym tematem była Natura; jej częścią w równym stopniu była budząca się seksualność dziewcząt, jak i pełzająca na szczycie góry jaszczurka. Wszystko to jest częścią tej samej całości, tego samego pytania⁶⁸.

Natura zatem, pojmowana holistycznie i w pewien sposób romantycznie jako organiczna istota bytu, podstawowa siła rządząca światem, stanowi jedną z możliwych odpowiedzi na pytanie o Inne wkraczające w życie bohaterów dzieł Weira. Co istotne, jest ona wartością, z którą świat zachodni pozostawał przez setki lat w konflikcie. Przez wieki ujarzmiana, wypierana z umysłów, wierzeń i dusz ludzkich, domaga się oto swoich praw.

Nieco paradoksalną odpowiedzią na postawione pytanie może być też wyrażenie: „Inny we mnie samym”. I nie chodzi tutaj bynajmniej o Lacanowską koncepcję podmiotowości. Wielu z bohaterów Weira (łącznie z Trumanem czy młodymi bohaterami ze *Stowarzyszenia Umarłych Poetów*, 1989) doświadcza bowiem życiowego kryzysu, który wiąże się z koniecznością dokonania rekonstrukcji własnej tożsamości. Mówiąc najogólniej, Ja postaci zaczyna nagle przejawiać

⁶⁷ Psychoanalityczne interpretacje *Pikniku pod Wiszącą Skalą* zbiera, komentuje i uzupełnia o analizę w duchu Lacana Slavoj Žižek w *Lacrimae rerum...*, s. 202–207.

⁶⁸ S. MATHEWS: 35 *MM Dreams. Conversations with Five Directors about Australian Cinema*. <http://www.peterweircave.com/articles/fivedir.html>. Data dostępu: 17 maja 2008.

własności niepokojące i niezrozumiałe dla samego podmiotu, zupełnie tak, jakby przemawiało przez nie Inne. Może to przybierać rozmaite formy: od skrajnych manifestacji zupełnie odmiennej tożsamości w wypadku Davida Burtona, po naturalne problemy związane z okresem dojrzewania i konstruowania indywidualnej, dojrzalej osobowości w przypadku bohaterów *Stowarzyszenia Umarłych Poetów*. Innymi słowy, Weir bardzo często ukazuje jednostkę ludzką, która w pewnym momencie istnienia – z mniej lub bardziej określonych powodów – traci niejako kontrolę nad własnym życiem, przestaje rozumieć siebie i musi na nowo skonstruować i zreinterpretować więzi łączące ją z innymi podmiotami i ze światem w ogóle.

W tym momencie pojawia się istotny problem. We współczesnym świecie, zdaje się mówić Weir, brakuje archetypów i symboli czy też duchowych punktów odniesienia, które pomogłyby jednostce zintegrować własną tożsamość. Doskonałym przykładem jest tutaj Max Klein z *Bez lęku*, który – zupełnie nieświadomie – mówi o istocie swoich problemów za pomocą symbolicznych ilustracji, w których pojawiają się motywy mandali i światłości. Życie głównego bohatera rozpadło się jak gdyby na dwie części – i nie chodzi tu tylko o podział na „przed katastrofą” i „po katastrofie”. O wiele istotniejszy wydaje się rozdźwięk, który powstał gdzieś w przeszłości, kiedy dwie części tożsamości Maksa – jego rozum i dusza – przestały się ze sobą komunikować. Dopiero po traumie katastrofy przez kontakt z własną nieświadomością bohater może na nowo scalić tożsamość.

Inny model reakcji na kryzys przynosi *Świadek*. Policjant John Book, poznając społeczność amiszów, zostaje skonfrontowany ze zbiorowością, która dzięki zachowywaniu tradycji osiąga stopień konsolidacji niemożliwy do wyobrażenia dla współczesnego człowieka Zachodu. Mieszkając z amiszami, pracując z nimi i poznając ich problemy, Book zaczyna doceniać wartość szczerych więzi międzyludzkich i tradycyjnych wartości. W zakończeniu filmu, bogatszy o tę wiedzę, wraca do miasta, do swojego świata, w jakiś sposób odmieniony.

Satyra na stan współczesnej kultury rodzącej problemy tożsamościowe jest *Truman Show*. Świat, w którym żyje główny bohater filmu, to już rzeczywistość „drugiego stopnia”, idealna iluzja, wielkie *simulacrum* stworzone na potrzeby medialnego *show*. Codziennie miliony ludzi na całym świecie oglądają sceny z życia Trumana, człowieka nieświadomego faktu, że otoczenie, w którym żyje (łącznie z jego żoną, rodzicami, najlepszym przyjacielem, miejscem pracy itd.), zostało wykreowane przez producenta Christofa (Ed Harris), twórcę tego oryginalnego *reality show*. Jednak i do tego *simulacrum* wdziera się Inne. Jego rzecznikiem jest Sylvia (Natascha McElhone), w której zakochuje się bohater, co ostatecznie staje się motorem jego wewnętrznej przemiany owocującej dotarciem do prawdy o sobie.

Jak widać, Inne nie musi być nienazwaną i groźną siłą, jak to ma miejsce w *Pikniku pod Wiszącą Skalą*. W zasadzie pod pojęciem tym kryje się wszyst-

ko, co w jakiś sposób demaskuje redukcjonizm racjonalistycznego ujmowania rzeczywistości. Innym może być dziecko (*Świadek*), kochana kobieta (*Truman Show*), odroczone śmierć (*Bez lęku*), natura (*Pan i władca*), a nawet Bóg, którego istnienie bywa przez niektórych bohaterów usilnie negowane (*Wybrzeże Moskitów*).

Z filmów twórcy *Ostatniej fali* przebija przekonanie, że podmiotowość jest procesualna. W momencie, w którym na jakiś czas zastyga i grozi jej skostnienie, upomina się o nią Inne, zmuszając człowieka do podjęcia wysiłku rekonstrukcji własnego Ja. Czasem reżyser mówi o tym w sposób wysoce zmetaforyzowany i symboliczny, jak w przypadku *Pikniku pod Wiszącą Skalą*, obrosłym przede wszystkim psychoanalitycznymi interpretacjami. Niekiedy zaś uderza w struny *stricte* egzystencjalne, ukazując ludzi w obliczu życiowych traum i tragedii, jak Maksa i Carlę (Rosie Perez) z *Bez lęku*, niepotrafiących poradzić sobie z szokiem, jakim była dla nich katastrofa samolotu, w której Carla straciła dziecko. Jeszcze inny przykład pojawia się w *Panu i władcy*... – tu indywidualista Aubrey nieustannie „sprawdza” swoją tożsamość i dookreśla własne Ja, konfrontując się z potęgą żywiołów, istotą rozszalałej natury.

Pytanie: „Kim jestem?” w dziełach Weira ma wydźwięk nie tylko psychologiczny, lecz także głęboko filozoficzny oraz duchowy. Odpowiadając na nie, bohaterowie filmów muszą dokonać reinterpretacji podstawowych dla siebie wartości, na nowo nakreślić horyzonty własnego funkcjonowania w świecie. Inna rzecz, że nie zawsze proces ten kończy się sukcesem, czego przykładem jest Neil (Robert Sean Leonard) ze *Stowarzyszenia Umarłych Poetów*, który zachowuje tożsamość za cenę własnego życia. Tutaj jednak pobrzmiewa echo przekonania o represyjności zachodniej patriarchalnej kultury, będącej źródłem cierpień.

Warto w tym momencie przypomnieć tezę Charlesa Taylora, że odpowiedź na pytanie: „Kim jestem?” rodzi się przede wszystkim w sieci rozmów, w konfrontacji z innymi jednostkami. U Weira rzecz wygląda nieco inaczej: relacja z drugim człowiekiem jest oczywiście niezbędna, ale zanim podmiot określi się na tle społeczności, musi odpowiedzieć na zadane sobie w głębi duszy pytanie. Dokonuje się to dzięki integracji własnej podmiotowości, zrozumieniu, czym jest Inne, które co jakiś czas upomina się o swoje prawa. Twórczość reżysera stanowi przy tym oryginalny przykład wiary w mit jako siłę zdolną dostarczyć człowiekowi odpowiednich narzędzi do uporania się z ekspansywnym Innym. I nie chodzi tu bynajmniej o współczesne, Barthes'owskie rozumienie mitologii, lecz o prastarą formę interpretacji świata i więzi z nim, opartą na rytuale.

W konfrontacji z wizją zaproponowaną przez Petera Weira koncepcja Charlesa Taylora sprawia wrażenie wybitnie racjonalistycznej. Twórca *Pikniku pod Wiszącą Skalą* sugeruje, że w podmiocie drzemią niezbadane siły, tajemnicze i niezrozumiałe, wymykające się logice. Niekiedy łatwo utożsamić je z popędami, o których mówił Freud, czy Jungowskim Cieniem (*Bez lęku*). Czasem jednak wydaje się, że stoi za nimi coś jeszcze bardziej pierwotnego, jak w *Pikniku pod*

Wiszącą Skalą czy *Ostatniej fali*. Człowiek, w którym skupiają się wszystkie najważniejsze opozycje, na jakich opiera się struktura wszechświata, musi nieustannie na ich tle dookreślać własną tożsamość. I na tej płaszczyźnie można chyba mówić o pewnej – choć stosunkowo odległej – korespondencji myśli Weira i Taylora. Według obu, jednostka jest skazana bowiem na nieustanną pracę duchową, polegającą na dążeniu do określenia horyzontów sensu, w których jako podmiot się porusza.

Zen-film Rona Frickego

Niemal trzydzieści lat temu, recenzując na łamach miesięcznika „Kino” film *Koyaanisqatsi* (1982) Godfrefya Reggia, Tadeusz Sobolewski pisał: „Oskarżenie cywilizacji, która żywi i broni ludzi (równocześnie podtruwając), przychodzi kinu trochę zbyt łatwo i należy do repertuaru chwytów publicystycznych. [...] Obawa przed zagładą (lub samozagładą) sąsiaduje często z naiwnym życzeniem zagłady nieludzkiemu światu”⁶⁹. Sformułowania te wydają się aktualne w odniesieniu do filmów Rona Frickego. W *Chronosie* (1985), *Sacred Place* (1986), *Barace* (1992) i *Samsarze* (2011) amerykański reżyser ukazuje zarówno pulsowanie natury, jak i śmierć amazońskiej dżungli oraz epidemię głodu w różnych częściach świata. Jeśli jednak Fricke jest publicystą, to raczej w duchu „National Geographic”, co przejawia się w koncentrowaniu uwagi na estetycznych i emocjonalnych, a nie ekonomicznych i politycznych aspektach prezentowanych zjawisk⁷⁰. W tej mierze jego twórczość ma bardziej uniwersalistyczny wydźwięk niż *Trylogia Qatsi*.

Pisząc o dziełach Frickego, niezwykle trudno uniknąć nawiązań i porównań do filmów Godfrefya Reggia. Wynika to z faktu, iż Fricke–reżyser to w dużej mierze pewien wariant Frickego-operatora, który podczas pracy przy *Koyaanisqatsi* odnalazł język i narzędzia odpowiadające własnej filmowej wrażliwości. Operatorski zmysł uwidacznia się między innymi w precyzji, z jaką twórca *Baraki*, realizujący filmy w rzadko spotykanym obecnie formacie 70 mm, opracowuje wizualne aspekty każdego autorskiego projektu.

Ze współpracy z reżyserem *Koyaanisqatsi* Fricke wyniósł jednak nie tylko warsztat filozofującego dokumentalisty oraz unikalną formę własnych dzieł, plasującą się na przecięciu filmu dokumentalnego, kina (*quasi*-)eksperymentalnego oraz poetyckiego eseju; wyprowadził z niej także pewną twórczą postawę, manifestującą się szczególnie w charakterystycznej dla jego dzieł perspektywie, którą najprościej określić jako totalną.

⁶⁹ T. SOBOLEWSKI: *Melancholia*. „Kino” 1984, nr 1, s. 48.

⁷⁰ Zob. M. ROBERTS: *Transnational Geographic. Perspectives on „Baraka”*. In: *New Exoticisms. Changing Patterns in the Construction of Otherness*. Ed. I. SANTAOLALLA. Amsterdam–Atlanta 2000, s. 111.

Opisując swoje doświadczenia z formatem IMAX/OMNIMAX przy realizacji *Chronosa*, Fricke mówi o tym, iż jego praca wymaga postawy bliskiej filozofii *zen*, czyli doskonałego wręcz wyciszenia i równowagi, które umożliwiają znacznie głębsze niż w tradycyjnym kinie wejrzenie w filmowaną rzeczywistość⁷¹. Oglądając dzieła twórcy, można odnieść wrażenie, że są one zaprojektowane na podobny – nawiązujący do *zen* – typ odbioru. Być może zresztą właściwsze byłoby określenie zenopodobny, gdyż wewnętrzne życie widza, do którego apelują, zdaje się mieć wiele wspólnego przede wszystkim z Jungowską świadomością i nieświadomością kolektywną. Wnikanie w głąb własnego/wspólnego istnienia odbywa się w kinie Frickego przy udziale zmysłowego impulsu. To właśnie jego poszukiwanie sprawia, że filmy takie jak *Chronos* i *Baraka* są wyjątkowe. Pozbawione fabuły, a zarazem niespełniające wymogów klasycznie definiowanych filmów dokumentalnych, zostają uznane za przykłady tak zwanego kina eksperymentalnego. Kategoria ta wydaje się nie tylko nieostra, lecz także niezbyt trafna. Trudno przecież doszukać się w filmach Frickego rzeczywistych formalnych eksperymentów. Brak słownego komentarza nie jest w kinie dokumentalnym niczym zaskakującym, trudno także uznać za techniczne nowinki stosowane przez reżysera zdjęcia poklatkowe czy wysokiej jakości ujęcia przedstawiające obłoki sunące nad pustkowiem, grę żywiołów w rozmaitych konfiguracjach, stechniczowane metropolie lub olbrzymie połacie ziemi zdewastowane w wyniku rabunkowej gospodarki.

Wszystkie filmy Frickego wpisują się za to w słownikowe definicje filmu poetyckiego jako powstałe przy wykorzystaniu odmiennych od powszechnie obowiązujących konwencji i środków wyrazu dzieła, których dominantę stanowi funkcja estetyczna. Rozumiane w ten sposób wymykają się różnieniu z fabularnością i dokumentalizmem. W tym świetle stosowana w nich totalna perspektywa nabiera szczególnie istotnego znaczenia. Dla *Chronosa* i *Baraki* charakterystyczny jest już sam moment otwarcia. W pierwszym z nich kamera zatacza szeroką panoramę krajobrazu wyżynnego, podczas gdy drugi rozpoczyna się od serii ujęć szczytów górskich. W obu dziełach elementem komplementarnym do dynamicznego (poziomego) lotu jest ruch wertykalny, moment wznośzenia się ponad obserwowaną rzeczywistość. W pierwszym wypadku kamera może penetrować rozległe przestrzenie, na przykład badać obszar wydrążonego przez rzekę kanionu; w drugim – perspektywa wertykalna ma sprzyjać kontemplacji, za swój obiekt przyjmującej zarówno krajobraz, jak i ruch.

Aby wykorzystać kontemplacyjny potencjał obrazów uchwyconych w najdalszych zakątkach ziemi, twórca *Baraki* często posługuje się montażem skojarzeniowym. W *Chronosie* od motywu kropli wody drążącej skałę Fricke przechodzi na przykład do obrazu ruchliwej ulicy, która – niczym rzeka z licznymi odnoga-

⁷¹ *An Interview with Ron Fricke*. <http://www.in70mm.com/news/2011/fricke/index.htm>. Data dostępu: 28 grudnia 2011.

mi – przepływa przez „kanion” metropolii. W innej sekwencji oko kamery obserwuje wnętrze bazyliki. W trwającym kilkadziesiąt sekund fragmencie ujawnia się podwójność odbywającego się w budowli ruchu: na przyspieszony, karykaturalny, nieregularny ruch drobnych, nierozróżnialnych postaci ludzkich nakłada się wolniejszy, jednostajny, spokojny ruch wnikających do wnętrza smug światła słonecznego. Sekwencję tę można interpretować w odniesieniu do zasygnalizowanej już przez tytuł filmu kategorii czasu. Słoneczne światło zakreśla półkole we wnętrzu świątyni. Kolisty kształt ma także ukazana chwilę później kopuła. Fricke przywołuje w tych obrazach koncepcję czasu naturalnego, cyklicznego, kolistego, rytmicznego i natychmiast zderza ją z linearnym czasem współczesnego człowieka, z charakterystycznymi niespokojnymi przeskokami z jednej chwili w drugą, co obrazuje nieregularny ruch ludzkich figurek w bazylice. Chwilę później reżyser wykorzystuje podobne zestawienie dwóch typów ruchu. Kamera rejestruje panoramę Paryża; w centrum uwagi znajduje się jednak nie samo miasto, lecz przesuwające się ponad nim plamy światła i cienia. Z perspektywy totalnej codzienny ruch jest ledwo zauważalny, mało istotny – przedmiotem kontemplacji jest trwanie miasta w odniesieniu do nieskończonego rytmu natury.

Dosłowność przywołanych rozwiązań niejednokrotnie sytuuje filmy Frickego na granicy kiczu, co być może stanowi cenę, jaką artysta płaci za uczynienie idei konstytutywnych dla swoich dzieł przejrzystymi w odbiorze i powszechnie zrozumiałymi (a przynajmniej odczuwalnymi w zenopodobnym odbiorze). Wydaje się, że dzieła amerykańskiego reżysera można przyswajać na dwa sposoby: albo poddając się strategii odbiorczej zaprojektowanej przez twórcę, albo celowo pozostając poza nią.

Przykładem interpretacji utrzymanej w pierwszym kluczu jest artykuł Rogera Eberta dotyczący najważniejszego jak dotąd filmu Frickego, *Baraki*. Guru amerykańskiej krytyki filmowej pisze, iż dzieło to umożliwia „kontemplację miejsc, do których nigdy się nie udamy, miejsc, które niszczymy, miejsc, w których moglibyśmy znaleźć odnowę. Jest jak modlitwa”⁷². Wymieniając ciąg obrazów układających się w opowieść o kondycji współczesnej cywilizacji, krytyk zachwala estetyczne walory obrazów przesuwających się przed oczami widza podczas projekcji. Stwierdza nawet, że *Baraka* to film reprezentatywny dla ludzkości jako takiej, w związku z czym można by ją wysłać w kosmos na pokładzie sondy Voyager, w nadziei, że w przyszłości obce cywilizacje na jej podstawie zdobędą wiedzę na temat życia na Ziemi⁷³, co z pewnością ułatwi szczególnie forma dzieła zrealizowanego bez sięgnięcia po słowo (więc niewymagającego tłumaczenia) i plasującego się gdzieś poza historycznym czasem.

O tym, że zaprojektowana przez Frickego kontemplacyjno-refleksyjna strategia odbiorcza doskonale sprawdziła się w przypadku Eberta, najlepiej świadczy

⁷² R. EBERT: *Baraka*. W: IDEM: *The Great Movies III*. Chicago–London 2010, s. 51.

⁷³ Zob. ibidem, s. 48.

zakończenie artykułu, w którym krytyk przywołuje rozmaite znaczenia słowa *baraka* w różnych językach, dowodząc – oczywiście w sposób niemający wiele wspólnego z językoznawstwem – czegoś w rodzaju „rozrzedzania się” idei. Cóż bowiem z tego, że w swoim oryginalnym sufickim znaczeniu, tak samo jak w niektórych językach, *baraka* wiąże się z duchowością, błogosławieństwem czy różnymi rytuałami, skoro cały świat kojarzy to słowo – bez względu na geograficzne i kulturowe niuanse – przede wszystkim z imieniem postaci z gry *Mortal Kombat*⁷⁴?

Smutna konstatacja Eberta wskazuje swoją drogą na kolejną zbieżność między kinem Rona Frickego a dziełami Godfreya Reggia. Być może Tadeusz Sobolewski miał rację, pisząc, iż kino kontemplacyjne pokroju *Koyaanisqatsi* podszyte jest specyficzną formą melancholii, w której co prawda dochodzi do głosu „obawa przed śmiercią świata i wygaszeniem energii życiowej, ale towarzyszy jej [...] skryte pragnienie końca”⁷⁵. Końca, warto dodać, który w przypadku twórczości Frickego oznacza nowy początek, ponowne zainicjowanie już wielokrotnie przebytego cyklu istnienia.

Badaczem, który – w odróżnieniu od Eberta – odmawia przyjęcia zaprojektowanej przez Frickego strategii odbiorczej, jest Martin Roberts, twierdzący, że filmy takie jak *Baraka* czy *Chronos* wpisują się w nurt „nowej egzotyczności” (*new exoticism*). Twórczość Frickego interesuje go jako przykład fenomenu kina świata (*world cinema*). Termin ten Roberts rozumie przez analogię do określenia muzyka świata (*world music*), której znakiem rozpoznawczym są nawiązania do folkowych motywów pochodzących z najróżniejszych części globu⁷⁶. Kino świata, jak dowodzi autor, stanowi – podobnie jak *world music* – produkt kultury zdominowanej przez zjawiska takie jak: globalizacja, postkolonializm, masowe migracje, międzynarodowa turystyka. Co jednak szczególnie istotne, Roberts rozpatruje tego typu twórczość, w tym dzieła Rona Frickego, jako pewien wariant kina komercyjnego, realizowany w ramach globalnej kapitalistycznej gospodarki wolnorynkowej. Duchowy wymiar filmów Frickego jest więc łatwo wymienialny na niekoniecznie duchowe czynniki ekonomiczne. Być może nie bez znaczenia w tym świetle pozostaje fakt, że filozofujący reżyser, twierdzący, iż poszukuje odpowiedzi na pytania dotyczące relacji między człowiekiem a nieskończonością, w 2005 roku zawiesił pracę nad *Samsarą* (kontynuacją *Baraki*), aby dołączyć do ekipy operatorskiej realizującej zdjęcia do filmu *Gwiezdne wojny III: Zemsta Sithów* George’a Lucasa.

Tezy Roberta dotyczące komercyjnego charakteru filmów Frickego zdaje się potwierdzać zarówno wspomniane wcześniej pozorne eksperymentatorstwo dzieł reżysera, jak i stronięcie od politycznej czy ideologicznej radykalności⁷⁷.

⁷⁴ Ibidem, s. 51.

⁷⁵ Zob. T. SOBOLEWSKI: *Melancholia...*, s. 49.

⁷⁶ Zob. M. ROBERTS: *Transnational Geographic...*, s. 97.

⁷⁷ Zob. ibidem, s. 99.

Baraka czy *Samsara* w sposób charakterystyczny dla kina świata ukazują zachodzący w dobie postkolonializmu proces poszerzania „strefy kontaktu” – symbolicznego obszaru kulturowej wymiany. Niegdyś wymiana ta zachodziła między kolonizatorami a przedstawicielami innych etnosów za sprawą dość wąskiej grupy uczestników, obejmującej administrację kolonii, misjonarzy, a także antropologów i etnografów. Współcześnie miejsca geograficznie bardzo od siebie oddległe stają się bliskie, między innymi dzięki oddziaływaniu mediów⁷⁸.

Filmy Rona Frickego, w swym eklektyzmie płynnie łączące obrazy zaczerpnięte z różnych kultur oraz idee wywodzące się z wykluczających się systemów światopoglądowych, stanowią doskonały przykład wielokierunkowości dzisiejszej kulturowej wymiany, a równocześnie – przez swoją specyficzną formę, integrującą „wschodnią” kontemplacyjność z „zachodnią” wrażliwością wizualną – obrazują zachodzenie tego procesu w warunkach postępującej globalizacji. Nie odbywa się to oczywiście bez istotnych uproszczeń i kompromisów. W czasach, w których religię często traktuje się jako narzędzie politycznej i ideologicznej walki, filmy Frickego wydają się nie tyle bezstronne, ile poprawne politycznie. Przynosząc wizję, w której wszelkie formy duchowości zostają sprowadzone do wspólnego mianownika, jakim zdaje się poszukiwanie głębszego, ponadjednostkowego wymiaru rzeczywistości czy wyższego sensu, reżyser, wraz ze stałym współpracownikiem Markiem Magidsonem, ułatwia widzowi bezproblemowe prześlizgiwanie się ponad istotnymi przeciecz, bo generującymi w „realnym świecie” niejednokrotnie krwawe konflikty, różnicami. W dziełach tych nikt nikogo nie ocenia ani nie potępia, choć oczywiście wskazuje się na zjawiska złe, takie jak głód, niewolnicza praca czy bezduszość stechnicyzowanych i zbiurokratyzowanych społeczeństw. Owo zło jest tutaj w gruncie rzeczy bezosobowe, a stąd już krótka droga do wniosku, że nikt za nie *de facto* nie odpowiada.

Konstatacje tego typu łatwo poprzeć spostrzeżeniami dotyczącymi funkcjonowania w filmach Frickego zagadnień i tematów, które uchodzą za newralgiczne problemy dzisiejszego świata. Roberts zdaje się dostrzegać ideologiczne zagrożenie w tym, że Fricke estetyzuje poruszane przez siebie tematy biedy, nędzy oraz społecznej nierówności. Muzyka zespołu Dead Can Dance uwzniośla w *Barace* obrazy dotyczące głodu w Indiach, oddziałując emocjonalnie, co nie zmienia faktu, że Fricke i Magidson nie interesują się przyczynami czy możliwościami rozwiązywania narastających problemów. Strategię przyjętą przez twórców filmu Roberts opisuje zatem jako zanegowanie problemów tak zwanego prawdziwego świata na rzecz promowania filmowej fantazji dotyczącej ogólnoludzkiego braterstwa i „bycia jedną rodziną”⁷⁹.

Tym samym ujawnia się funkcja (auto)terapeutyczna, jaką na poziomie ideologicznym mogą pełnić filmy Frickego – zwłaszcza *Baraka* – pokazując choro-

⁷⁸ Zob. ibidem, s. 100.

⁷⁹ Zob. ibidem, s. 111.

by współczesnego świata, uwalniają nas od poczucia winy za ich występowanie. Koncentrują się na tym, co „my” możemy mieć wspólnego z „nimi” (innymi), równocześnie zapewniając, że „ich” problemy nie dotyczą „nas” bezpośrednio, a przyjęcie postawy chwilowego i niezaangażowanego współczucia jest wystarczającą reakcją na prezentowane nędzę, głód i niesprawiedliwość⁸⁰. Taki – zapewne niezamierzony – efekt generują zastosowane przez reżysera środki: brak zindywidualizowanych bohaterów i odautorskiego komentarza, zdystansowana postawa, ogląd rzeczywistości z niemal boskiej (i jakże w tym wypadku komfortowej) perspektywy. Jak się okazuje, to, co sprzyja kontemplacji, może równocześnie służyć jako narzędzie eskapizmu i samorozgrzeszenia.

Filmy Rona Frickego apelują z jednej strony do zmysłów, z drugiej zaś do emocji (chyba nazbyt prędko utożsamianych przez reżysera i część krytyków z przeżyciem głęboko duchowym). *Samsarę*, której światowa prapremiera odbyła się we wrześniu 2011 roku w Toronto, jej twórcy nazywają wręcz starannie zaprojektowaną medytacją⁸¹. Taki scenariusz odbioru czasem jednak prowadzi do sytuacji paradoksalnych. Przeglądając zawartość stron internetowych oraz czytając artykuły poświęcone *Barace*, można odnieść wrażenie, że sekwencją najczęściej zapamiętywaną przez widzów nie jest wcale ta prezentująca ubogie Induski poszukujące pożywienia na wysypisku śmieci, lecz ta, w której Fricke pokazuje bezduszne sortowanie kurcząt w fabryce drobiu. Jeden z krytyków, odnosząc się do podobnych ujęć zawartych w *Samsarze*, pyta wręcz, czy po ich oglądaniu wypada dalej jeść mięso⁸². Los puchatych, żółciutkich ptasząt w odczuciu widzów może być więc bardziej poruszający niż prezentowane w tym samym filmie nie-szczęścia samotnych i wygłodzonych dzieci.

Paradoksy, jakie ujawniają się podczas refleksji nad filmami Frickego, mają być może źródło w przynależności tej twórczości do kultury New Age. *Baraka*, będąca wielką podróżą po religiach i kultach świata, a zarazem próbą odkrycia w ogromnej różnorodności wierzeń jakiejś jedności (symbolizowanej w filmie przez powtarzające się obrazy wirujących sfer niebieskich), jest tworem hybrydycznym i eklektycznym w każdym tych słów rozumieniu. Fricke powtarza gest charakterystyczny dla wykonawców i autorów muzyki świata. Pomijając fakt, że ścieżka dźwiękowa *Baraki* składa się z utworów wpisujących się w tę kategorię (a kolejne sekwencje przypominają wideoklipy kręcone do tego typu muzyki), można zauważyć, że film zbudowano ze zdekontekstualizowanych obrazów dotyczących różnych kultur, tak samo jak muzykę świata skomponowano z przetworzonych motywów religijnych czy rytualnych⁸³.

Według Robertsa, ta mieszanka obrazów dotyczących religijnych postaw, zwłaszcza kontemplacji i ekstazy, ma za zadanie wzbudzić w widzach poczucie

⁸⁰ Zob. ibidem, s. 112.

⁸¹ Zob. <http://www.barakasamsara.com>. Data dostępu: 28 grudnia 2011.

⁸² Zob. <http://www.spiritofbaraka.com/samsara>. Data dostępu: 27 grudnia 2011.

⁸³ Zob. M. ROBERTS: *Transnational Geographic...*, s. 103.

metafizycznej głębi, które nie wiąże się z żadnym konkretnym religijnym systemem i kończy się tuż po obejrzeniu filmu. Filmy Frickego z pewnością wpisują się w trend, w którym nie tylko kaznodzieje i filozofowie, lecz także (może przede wszystkim) kultura audiowizualna (z reklamami i filmami na czele) zajmuje się promowaniem rozmaitych stylów życia⁸⁴. Wideoklipowa estetyka *Baraki* czy *Samsary* zdaje się potwierdzać tę tezę.

Dzieła Frickego stanowią w tym kontekście substytut modnej współczesnie duchowej turystyki (rozumianej dosłownie i metaforycznie), będącej być może świadectwem głodu duchowości i świętości we współczesnym (nie zawsze i nie wszędzie) zdesakralizowanym świecie⁸⁵. Mogą stanowić zarazem źródło wzbogacającego duchowo doświadczenia i przyczynek do krytyki postaw klientów supermarketu wierzeń. Pod tym względem wydają się niemal esencją New Age'u, w którym duchowość „to z jednej strony tandetny, eklektyczny synkretyzm, a z drugiej – autentyczna religijność ufundowana na doświadczeniu wewnętrznym bądź też świadome trwanie w przestrzeni międzyreligijnej”⁸⁶.

Małe sensy codzienności

W zaprezentowanych analizach pojawiały się odniesienia do wielkich systemów religijnych (*Matrix*), filozoficzno-światopoglądowych (π) czy mistyczno- ezoterycznych (kino Petera Weira). Nawet jeśli funkcjonowały one w formie dość luźnych powiązań w obrębie kanonów eklektycznej ponowoczesnej duchowości, nadal stanowiły istotny punkt odniesienia. Współczesna kinematografia dostarcza nam jednak również wielu przykładów, w których można mówić o duchowości jak najbardziej świeckiej i pozbawionej istotnych religijno-mitologicznych konotacji. Chciałabym teraz przyjrzeć się kilku z nich.

Amerykańscy bohaterowie? *Forrest Gump, Fenomen*

Jako punkt wyjścia do dalszych rozważań można przyjąć jeden z najbardziej popularnych amerykańskich filmów lat dziewięćdziesiątych – *Forresta Gump*a Roberta Zemeckisa (1994). W interesującej analizie tego dzieła Jerzy Szyłak po-

⁸⁴ Zob. A. SOBOLEWSKA: *Mapy duchowe współczesności...*, s. 15.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem, s. 45.

kazuje, że również tutaj pojawiają się pewne nawiązania natury religijnej. Intrygujące jest to, w jaki sposób funkcjonują one w obrębie tej produkcji. Interpretując rozmowę, do jakiej dochodzi między tytułowym bohaterem filmu i jego kompanem z czasów wojny wietnamskiej, kalekim porucznikiem Danem (Gary Sinise), Szyłak stwierdza:

Gniewowi porucznika Dana Forrest Gump przeciwstawia niezachwianą pewność swojej wiary, a dodać trzeba, że jest nieszczególnie religijny i do kościoła wybiera się tylko wtedy, gdy liczy, że Bóg pomoże mu w połowach krewetek. Kiedy zaś w końcu funduje rodzinnej miejscowości nowy kościół, też nie robi tego z pobożności, ale dlatego, że ma zbyt wiele pieniędzy i nie wie, co z nimi zrobić. Forrest Gump, którego małego rozumku nie zaprzatają kwestie wiary, wie jednak, że pójdzie do nieba. Wierzy w to, ma niezachwianą pewność, że tak będzie i w ogóle nie podejmuje dyskusji na ten temat⁸⁷.

Nieco dalej autor zauważa, że w gruncie rzeczy bohater filmu Zameckisa jest... taoistą, choć nieświadomym i podobnym najbardziej do... Kubusia Puchatka zinterpretowanego w duchu taoizmu przez Benjamina Hoffa⁸⁸. Jednak, jak zauważa Szyłak, „*Forrest Gump* ma tę przewagę nad *Tao Kubusia Puchatka*, że nie próbuje nikogo do taoizmu przekonać. Wręcz przeciwnie – jawnie pokazuje, że taką postawę wobec rzeczywistości w świecie Zachodu zająć może tylko debil, imbecyl, półgłówek, głupiec, prawie idiota, »miś o bardzo małym rozumku«, człowiek »aż tak – delikatnie mówiąc – naiwny«. *Forrest Gump* nie zawiera wskazówek, jak poradzić sobie we współczesnym świecie, czym się kierować, do czego dążyć, z czego zrezygnować. [...] Zarazem jednak pokazuje człowieka niezniszczalnego, dobrze przygotowanego na niespodzianki, jakie niesie los, z pogodą ducha przyjmującego zarówno niepowodzenia, jak i sukcesy”⁸⁹.

A więc chrześcijanin czy taoista? A może chrześcijański taoista? Wydaje się, że żadna z tych kategoryzacji nie jest trafna, wszak – jak zauważa Szyłak – Forrest Gump (Tom Hanks) nie zaprzata sobie głowy sprawami wiary. Tradycyjnie pojmowana duchowość w gruncie rzeczy nie ma w filmie Zameckisa istotnego znaczenia – funkcjonuje zaledwie jako pewien znak przynależności kulturowej (Forrest to z pochodzenia „chrześcijański południowiec”, bezrefleksyjnie wyznający wpojone mu przez matkę prawdy) lub element służący zdemaskowaniu kultury Zachodu („taoizm” bohatera-półgłówka odsłania niemożność zaistnienia postawy *stricte* taoistycznej w świecie umysłowości zachodniej). Komentując stwierdzenie Oskara Sobańskiego, jakoby Forrest był „ideałem Amerykanina”,

⁸⁷ J. SZYŁAK: *Kino i coś więcej...*, s. 39.

⁸⁸ Por. ibidem, s. 40. Szyłak nawiązuje w tym miejscu oczywiście do książki Benjamina Hoffa *Tao Kubusia Puchatka*. Przeł. R.T. PRINKE. Poznań 1995.

⁸⁹ J. SZYŁAK: *Kino i coś więcej...*, s. 41.

w który zapatrzyła się cała Ameryka niczym dziecko po raz pierwszy postawione przed lustrem⁹⁰, Szyłak zauważa:

Materia, na tle której porusza się półgłówek z Alabamy, utkana jest z obrazków układających się w historię powojennej Ameryki. [...] Oglądane oczami Forresta Gumpa i komentowane jego słowami jawią się jako nieopisanie śmieszny syntetyczny portret wad i zalet Ameryki. Forrest Gump nie jest ich uosobieniem, ponieważ jest wobec nich kontrapunktem. Forrest Gump to – przeciwstawiony „amerykańskiemu marzeniu” i metodom jego realizacji – wielki chiński mędrzec przebrany dla niepoznaki za misia o bardzo małym rozumku, najmądrzejszy wówczas, gdy pozwala unosić się sile bezwładu⁹¹.

Zatem światopoglądowy eklektyzm charakterystyczny dla *Forresta Gumpa* (znajdziemy tutaj przecież, obok wymienionych przez Szyłaka, elementy takich nurtów, jak kontrkulturowa duchowość dzieci-kwiatów) ma uzasadnienie nie tyle w jakiejś nadrzędnej wizji duchowości, ile w fakcie, że Ameryka w swym zróżnicowaniu społecznym, religijnym i kulturowym z takich właśnie rozmaitych, często nieprzystających elementów jest „pozszywana”. W tym kontekście specyficzny taoizm Forresta też nie stanowi duchowej wskazówki, pełni raczej rolę medium, dzięki któremu utrzymany zostaje dystans w stosunku do obrazu Ameryki odmalowanego w filmie.

Czy jednak *Forrest Gump* przynosi jakąś wizję duchowości? Z pewnością tak. Tyle że, jak już sygnalizowałam, jest to duchowość całkowicie świecka. Ostatecznie bowiem swego rodzaju prawdy dają się z tego filmu wyinterpretować. Duchowość *Forresta Gumpa* opiera się z jednej strony na afirmacji życia w jego codziennych objawach: Forrest jest najszcześliwszy wtedy, gdy przebywa w domu rodzinnym, a w pobliżu znajduje się jego ukochana Jenny (Robin Wright Penn), która ostatecznie – po latach zagubienia – odnajduje szczęście w spokojnym życiu na prowincji, z drugiej zaś – na przekonaniu, że najistotniejsze są więzi łączące człowieka z najbliższymi mu osobami. Wszak w ostatecznym rozrachunku, tym, co pozwala Forrestowi „pozostać sobą”⁹², jest miłość – i to niekoniecznie w ewangelicznym znaczeniu. Miłość do Jenny towarzyszy mu przez całe życie, stymulując kolejne jego działania. Miłość do matki sprawia, że dowiedziawszy się o jej chorobie, bohater po prostu wybiega na drogę i wędruje wiele mil, by ją zobaczyć. Miłość do syna utrzymuje w nim poczucie sensu istnienia i pogodę ducha po śmierci Jenny. Narodowym bohaterem Forrest zostaje również dzięki miłości – tym razem przyjacielskiej – która każe mu ratować kolegów-żołnierzy

⁹⁰ Por. O. SOBAŃSKI: *Forrest Gump, lustro Ameryki*. „Kino” 1994, nr 11, s. 33.

⁹¹ J. SZYŁAK: *Kino i coś więcej...*, s. 43.

⁹² Na istotną rolę tego motywu w wypadku Forresta, który – w odróżnieniu od wielu innych postaci (Jenny, porucznika Dana) pragnących odmienić siebie i swoje życie – nie wyobraża sobie, że mógłby być kimś innym niż po prostu sobą, również zwraca uwagę Szyłak w przywołanej analizie. Por. ibidem, s. 38.

w Wietnamie, a potem zrealizować marzenie zmarłego przyjaciela Bubby (przedsiębiorstwo połowu krewetek) i zaopiekować się kalekim porucznikiem Danem. W zasadzie wszystko, co osiąga bohater, ma jakiś związek z umiejętnością kochania. Nawet jeśli Szyłak ma rację, twierdząc, że Forrest jest w gruncie rzeczy jak piórko unoszone przez wiatr – obraz ten stanowi w filmie kompozycyjną klamrę – to nie można stwierdzić, że bohater pozostaje jak ono obojętny. Wichry historii i różne przypadki mogą miotać Forrestem, ale ostatecznie on wie, kogo kocha i co chciałby osiągnąć⁹³.

Postacią nieco podobną do Forresta jest George Malley (John Travolta) z filmu *Fenomen* (1996) Jona Turteltauba. Obrazy prezentowane w tym skromnym dziele nie mogą się z pewnością równać z panoramą Ameryki zawartą w filmie Zemeckisa, niemniej jednak w warstwie światopoglądowej są mu w pewien sposób bliskie. George z filmu *Fenomen* – choć nie jest „półgłówkiem” pokroju Forresta – również nie grzeszy inteligencją. Mieszka i pracuje jako mechanik samochodowy w prowincjonalnym amerykańskim miasteczku, wpisując się w jego klimat, będąc niewyróżniającym się, raczej introwertycznym przeciętniakiem. W swoje trzydzieste siódme urodziny bohater wychodzi nocą z lokalnej knajpy i nagle doświadcza czegoś niezwykłego – zostaje „trafiony” strumieniem białego światła. Nie wiadomo w zasadzie, co go spotkało (w filmie pojawiają się różne hipotezy na ten temat, poczynawszy od boskiej ingerencji, przez wpływ kosmitów, na aberracjach funkcji mózgu George’a skończywszy), z pewnością jednak fenomen ten odmienia jego życie. Od tej pory George staje się geniuszem, dla którego żadna zagadka nie jest zbyt trudna do rozwiązania, a żaden język na tyle skomplikowany, by nie mógł się go nauczyć w jeden dzień.

George nabywa jednak nie tylko nowych zdolności intelektualnych, które z przeciętniaka zamieniają go w obiekt zainteresowania (a później lęku) całego miasteczka, a nawet kraju (fenomen George’a chcą poznać przedstawiciele zarówno FBI, jak i wojska). Co bardziej istotne, bohater osiąga również wyższy poziom samoświadomości. Patrząc na otaczających go ludzi, zaczyna lepiej rozumieć ich problemy i staje się bardziej zdecydowany w realizacji własnych pragnień, przede wszystkim zaś miłości do samotnej matki dwójki dzieci, Lace (Kyra Sedgewick). Ostatecznie George dowiaduje się, że jest chory na raka mózgu. Jego przygotowywanie się na śmierć nie przypomina jednak nerwowej szamotaniny ani walki z chorobą. Bohater akceptuje swoje przeznaczenie i w ostatnich dniach przed odejściem osiąga pełnię szczęścia.

Podobnie jak w *Forreście Gumpie*, spotykamy się tutaj z pełną afirmacją życia w jego najprostszych przejawach – nawet w obliczu bliskiej śmierci. Ostatecznie bowiem choroba George’a jest (jak niedorozwój umysłowy Forresta) zarówno

⁹³ Warto zauważyć na marginesie, o czym wspomina także Szyłak, że Zemeckis w istotny sposób modyfikuje znaczenia zawarte w książce W. Grooma, której adaptacją jest *Forrest Gump*. Przeprowadzona tu analiza ma zastosowanie jedynie do filmu, nie zaś do powieści. Por. ibidem, s. 37–38.

no jego przekleństwem, jak i wielkim darem, pozwalającym dostrzec mu to, co najbardziej istotne: miłość, przyjaźń, radość życia. Bohater *Fenomenu* odchodzi spełniony i szczęśliwy, pogodzony ze sobą i światem. I podobnie jak film Zemeckisa, którego przesłanie trudno uznać za oryginalne, opowieść o George'u przynosi przekonanie, że człowiek może się w pełni zrealizować duchowo bez odniesienia do religii czy metafizyki, za to nawiązując trwale i szczerze więzi z innymi ludźmi oraz próbując po prostu pozostać sobą.

O życiu, literaturze i bawarskich ciasteczkach *Dym, Przypadek Harolda Cricka*

Wiara w rzeczywistość, codzienność i w ocalające więzi międzyludzkie to motyw wielu filmów. Z pewnością można wśród nich wyróżnić pewną grupę dzieł, w których wątek ten – wpisując się w postmodernistyczne koncepcje sztuki – zostaje wzbogacony o szereg refleksji na temat narracyjnego charakteru współczesnej podmiotowości. W filmach należących do tego nurtu bardzo często pojawiają się konotacje *stricte* literackie. Wzorcem takiego właśnie postmodernistycznego filmu o podmiotowości z literaturą w tle jest *Dym* (1996) Wayne'a Wanga, który Jerzy Szyłak nazywa „opowieścią o opowieści, która sama siebie bierze w cudzysłów. Wszystko tu jest literackie: bohaterowie snują opowieści, niejednokrotnie kłamiąc”⁹⁴.

Specyficzna literackość *Dymu* przejawia się na wielu płaszczyznach, poczynając od motywów fabularnych – jeden z bohaterów, Paul (William Hurt), jest pisarzem – a skończywszy na ogólnej koncepcji podmiotowości jako czegoś, co, mówiąc dosłownie, „się opowiada”. Literacka jest też sama konstrukcja filmu złożonego z dłuższych lub krótszych opowieści, które spletają się w małym sklepiu tytoniowym jednego z bohaterów, Auggiego (Harvey Keitel). Wśród tych opowieści (historia pisarza, którego opuściła wena, historia Rashida i jego ojca, Cyrusa itd.) oraz anegdot (np. o ważeniu dymu) znajduje się także oczywiście opowieść o samym Auggie'm, obok wielu innych, zmyślanych lub przytaczanych przez niego historii. Jerzy Szyłak, dyskutując z odczytaniami filmu Wanga jako „opowieści o tym, że Bóg przechadza się po Brooklinie”, zauważa, że owa literackość dzieła czemuś służy:

Dym jest opowieścią o mówieniu, które jest przez Wanga ukazywane tak właśnie, jak Ricoeur definiuje metaforę: bohaterowie filmu na ogół gadają (paplają), ale w pewnych szczególnych momentach udaje im się przekroczyć granice paplaniny i mówić rzeczy znaczące – o-powiedzieć coś, u podstaw czego leży objawienie. Wypowiedź obdarzona sensem [...] jest przez Wanga pokazy-

⁹⁴ J. SZYŁAK: *Kino i coś więcej...*, s. 15–16.

wana jako słowo, które staje się ciałem: wywołuje emocjonalną reakcję, popycha do działania, napędza ludzi mocą kreacji⁹⁵.

Tak samo więc, jak w dwóch omówionych już filmach, *Forreście Gumpie* i *Fenomenie*, formuła duchowości, jaką proponują twórcy *Dymu*, jest całkowicie świecka, mimo pojawiających się tu i ówdzie religijnych konotacji (istotny jest tu zwłaszcza wątek Cyrusa granego przez Forresta Whitakera). Jej istota polega na spotkaniu podmiotowości rozumianych jako nosiciele opowieści, niosących w sobie jakiś sens. W zasadzie wypadałoby powiedzieć: nie sens, lecz sensy, bowiem każda z opowiadanych historii prezentuje tylko pewną mikroprawdę, niepretendującą do uniwersalności. Stwierdza Szyłak:

Dym jest zbiorem opowieści o ludziach, którzy napotykają innych ludzi i nie pozostają obojętni na ich cierpienie. Ofiarowują im to, co mają – swoją życzliwość, przyjaźń, współczucie lub choćby współobecność⁹⁶.

A więc znowu dochodzi tu do afirmacji życia i solidnych związków emocjonalnych jako tych, które mogą dostarczyć współczesnemu człowiekowi tak bardzo potrzebnych punktów odniesienia. Tym samym potwierdza się niejako teza Taylora, że to sieć rozmów, dialog z innymi, w jaki jest uwikłany każdy z nas, stanowi często o istocie przyjmowanych wartości i wyznawanych prawd. Określamy własną podmiotowość w relacji do innych – *Dym* pokazuje, że tak samo jest w przypadku naszej duchowości.

W tym kontekście, jak się okazuje, dzieło postmodernistyczne nie tylko może przekazywać głębsze sensy, lecz także paradoksalnie (wszak zwykle rozpatruje się tego typu obrazy jako eksponujące związki raczej z innymi tekstami niż ze światem realnym) ocalać wiarę w rzeczywistość. Zwraca na to uwagę Szyłak, omawiając scenę, w której Auggie pokazuje Paulowi fotograficzną kronikę złożoną z wykonywanych każdego dnia o tej samej porze zdjęć ulicy, przy której znajduje się jego sklepik. W pewnej chwili Auggie mówi pisarzowi szybko przewracającemu kolejne kartki albumów: „Nigdy tego nie pojmiesz, jeśli nie zwolnisz, przyjacielu”. Stwierdzenie to skłania Szyłaka do wysnucia wniosku, że:

Film Wanga może być przykładem kina, które ocala wiarę w rzeczywistość, ale ocaleni będą tylko ci, którzy zechcą w tę rzeczywistość uwierzyć, ci, którzy zwolnią, przyjrzą się, zastanowią, przeżyją emocjonalnie kontakt ze światem. [...] Postrzegamy *Dym* jako film, który ocala wiarę w rzeczywistość, ponieważ jego głównym bohaterem jest wiara. Wiara w drugiego człowieka, wiara w możliwość poprawy własnego losu [...], wiara w to, że świat ma sens⁹⁷.

⁹⁵ Ibidem, s. 11.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Ibidem, s. 24–25.

Podobna wiara w rzeczywistość przebija przez niejedną postmodernistyczny film. Przykładem może być tutaj dzieło Marca Forstera, *Przypadek Harolda Cricka* (2006), również na swój sposób bardzo literackie.

„Oto opowieść o Haroldzie Cricku i jego zegarku” – oświadcza głos Emmy Thompson w jednej z pierwszych sekwencji filmu. W gruncie rzeczy jednak dzieło Forstera jest dość ciekawym splotem dwóch historii. Bohaterem pierwszej z nich jest wzmiankowany, wiodący przeraźliwie nudne i puste życie pracownik urzędu skarbowego o imieniu Harold (Will Ferrell), druga ukazuje zmagania brytyjskiej pisarki, Karen Eiffel (Emma Thompson), która Harolda stworzyła, ale z jakichś względów nie potrafi ukończyć powieści o jego życiu i – co ważniejsze – śmierci. Określenie „splot historii” należy przy tym rozumieć dosłownie – *Przypadek Harolda Cricka* nie jest bowiem filmem o pisaniu powieści, w którym świat pisarza i świat utworu funkcjonują równolegle, nie przenikając się. Angielski tytuł dzieła: *Stranger Than Fiction* (*Dziwniejsze niż fikcja*) jest bardziej precyzyjny – czy bowiem dziwna nie jest sytuacja, w której pisarz spotyka stworzoną przez siebie, fikcyjną postać i uświadamia sobie jej realne istnienie? Teoretyk literatury, taki jak profesor Hilbert (Dustin Hoffman) z filmu Forstera, z pewnością stwierdziłby w odpowiedzi na postawione pytanie, że to w gruncie rzeczy nic specjalnego. Podobny chwyt stosowało już jednak kilku pisarzy, łącznie ze Stephenem Kingiem, który w jednym z tomów *Mrocznej Wieży* pozwolił się osaczyć stworzonym przez siebie postaciom. Ów teoretyk literatury zauważyłby też pewnie, że narrator powieści zwykle sam stanowi pewną kreację, niemożliwą do utożsamienia w pełni z samym autorem. Idąc dalej, badacz ten mógłby stwierdzić, że ponad dwiema opowiedzianymi w filmie historiami unosi się duch jeszcze jednego narratora: tym razem filmowego, z którego perspektywy Karen jest postacią fikcyjną tak samo jak Harold. Zdanie: „Oto opowieść o Haroldzie Cricku i jego zegarku” ustanawia trzecioosobowego, tak zwanego wszechwiedzącego narratora, a scena ukazująca Harolda miotającego się po łazience w poszukiwaniu źródła tajemniczego głosu snującego opowieść o jego życiu konstituuje analogiczny typ narracji na poziomie filmowym (wszak Karen nie wie – a wiedzę tę ma filmowy narrator – że Harold słyszy jej głos). Nie trzeba dodawać, że teoretyk literatury miałby całkowitą rację.

Choć łatwo byłoby interpretować *Przypadek Harolda Cricka* jako mieszczące się w granicach sztuki postmodernistycznej dzieło o istocie pisarstwa oraz meandrach *mimesis*, odpowiedź na pytanie dotyczące tego, o czym przede wszystkim traktuje film Forstera, jest zaskakująco banalna: o życiu. A konkretnie o życiu i „całej reszcie”, czyli na przykład miłości, potrzebie bliskości, samoświadomości, samospełnieniu, ironii codziennych wydarzeń i... bawarskich ciasteczkach.

Tytułowy bohater filmu żyje w skrajnym marazmie: jego istnienie sprowadza się do machinalnie i bezrefleksyjnie wykonywanych czynności. Harold byłby w swej bezdusznej pedantyczności jakimś wariantem postaci z *Dnia świra* –

Adasia Miauczyńskiego (każdy dzień jest doskonale zaplanowany, łącznie z ilością pociągnięć szczoteczką w trakcie porannego mycia zębów), gdyby nie fakt, że nie posiada ani tak bujnego życia wewnętrznego, ani tylu kompleksów. Pustkę istnienia Harolda oddaje doskonale wystrój jego mieszkania przypominającego wygodny i zupełnie bezosobowy pokój hotelowy. Poza tym, w odróżnieniu od Adasia Miauczyńskiego, bohater filmu Forstera staje przed możliwością wyjścia z błędnego koła swojej codzienności. Pewnej środy, pozornie takiej samej jak wszystkie inne, podczas porannego mycia zębów bohater zaczyna słyszeć kobiecy głos opowiadający o jego życiu. Stopniowo zaczyna sobie uzszykawać, że jest bohaterem narracji i ta właśnie świadomość, że jego czyny nie są całkowicie zależne od jego woli, staje się – lecz nie jedynym – powodem zmiany stosunku do własnego istnienia. Drugim jest – będące efektem narracyjnych zabiegów Karen Eiffel – zauroczenie odważną i samodzielną Aną (Maggie Gyllenhaal), właścicielką piekarni, w której Harold ma przeprowadzić kontrolę podatkową. Harold dzięki prowadzonej przez pisarkę narracji dowiaduje się, że wkrótce zostanie – jako główny bohater powieści – uśmiercony. Wiadomość ta skłania go do podjęcia rozpaczliwej walki o przetrwanie.

Tezy filmu *Przypadek Harolda Cricka* dotyczą głównie tego, że prawdziwe człowieczeństwo tkwi w umiejętności samodzielnego kreowania życia, dokonywania wyborów ze świadomością, iż mogą okazać się one błędne, zdolności do wyrażania uczuć, otworzenia się na drugiego człowieka i hołubienia najsłabszych, nawet najbardziej dziwacznych marzeń, bo to przecież one nadają barwę istnieniu każdego człowieka. Nieco ciekawiej rysuje się postać Karen – ekscentrycznej pisarki, samotniczki żyjącej na krawędzi rzeczywistości i fikcji, w odcieciu (spowodowanym zapewne ukrytymi lękami) od innych ludzi, postrzeganych – tak jak narzucona jej przez wydawnictwo asystentka Penny Escher (Queen Latifah) – jako intruzy. W końcu jednak i ona przekonuje się, że czasem warto opuścić swą bezpieczną skorupę, by nawiązać kontakt z kimś, kto może się okazać bratnią duszą.

Podobnie jak jeden z wcześniejszych filmów Forstera, słynny *Marzyciel* (2004), opowieść o Haroldzie to mały traktat na temat relacji życia i literatury. J.M. Barrie (Johnny Depp), który czerpał natchnienie i szereg motywów do swojego *Piotrusia Pana* z więzi łączącej go z rodziną Llewelyn Daviesów, mógłby zostać uznany za całkowite przeciwieństwo zamkniętej w swym małym świecie, zakompleksionej Karen. Przesłania obu dzieł są jednak bliskie, kierują uwagę na terapeutyczną rolę literatury oraz ocalającą funkcję marzeń. Powieść (lub sztuka) – jakkolwiek nie byłaby piękna – nie może zastąpić autentycznych wartości czerpanych z relacji z drugim człowiekiem.

To właśnie pod wpływem spotkania z Haroldem Karen w ostatniej chwili zmienia zakończenie książki. Komentując tę decyzję w rozmowie z profesorem Hilbertem, jest w pełni świadoma, że jej powieść nie stanie się arcydziełem, którym mogłaby być, gdyby autorka spełniła pierwotny zamiar uśmier-

cenia Harolda. W jednym z ostatnich zdań książki pisarka tłumaczy, że fikcja – tak samo jak dotyk ręki bliskiej osoby, przyjacielskie wsparcie i bawarskie ciasteczka – to jeden z tych elementów, które codziennie „ratują” nam życie. Idealna to puenta dla obrazu takiego jak *Przypadek Harolda Cricka*, a zarazem trafny komentarz do postmodernistycznych filmów pokroju *Dymu*. W ostatecznym rozrachunku bowiem ocalają one wiarę w „małe sensory”, w to, że w szczerych kontaktach z drugim człowiekiem można odkryć potrzebne do życia prawdy i punkty odniesienia, a codzienność sama w sobie stanowi wartość godną uwagi.

W poszukiwaniu światła i tożsamości Kino Wima Wendersa

„W świetle dnia nawet dźwięki lśnią” – pisze Fernando Pessoa w jednym ze swoich liryków. Winter (Rüdiger Vogler), bohater *Lisbon Story* (1994) Wima Wendersa, długo medytuje nad tym podkreślonym przez swego przyjaciela, reżysera Friedricha (Patrick Bauchau), zdaniem. Światło stanowi wartość kluczową dla kinematografii. Dla widza zamkniętego w ciemnej sali projekcyjnej film jest wszak dostępny (w aspekcie czysto percepcyjnym) jako wiązka promieni rzutowanych na biały ekran. Kino (przynajmniej to tradycyjne, sprzed ery komputerowych symulacji) bazuje na świetle i jego właściwościach związanych z odbijaniem się od powierzchni przedmiotów, rozjaśnianiem otoczenia i tworzeniem iluzji. Oczywiście, problem ten jest bardziej skomplikowany. Dzięki światłu jesteśmy w ogóle zdolni do wzrokowego postrzegania świata, to od niego zależy ostrość naszego widzenia. Dodatkowo, „światło” w kulturze zachodniej posiada niezwykle rozbudowane pole semantyczne: światłość wieczna, boska, światło wewnętrzne, światło rozumu, by wymienić tylko te najbardziej rozpowszechnione wyrażenia.

Do jakiej światłości odnosi się w wierszu Pessoa? Czym jest światło dnia tak wielkie, że nawet dźwięki w kontakcie z nim zaczynają lśnić? Gdzie znajduje się jego źródło? Mamy tu do czynienia z pewną metaforą, zresztą bardzo złożoną. Kolejny fragment tego utworu, podkreślony przez Friedricha (lub – co będzie może bardziej ściśle – wyeksponowany przez Wendersa), w istotny sposób akcentuje pewien trop: „Chciałem, tak jak dźwięki, żyć przy rzeczach, a nie należeć do nich”. Rozpatrując ten wers w kontekście całej twórczości Wendersa, można dojść do wniosku, że przywołując go, reżyser powraca do ważnego w jego refleksji problemu przynależności do współczesnego materialnego świata, w którym tożsamość zagrożona jest między innymi przez niepokonowaną ekspansję przedmiotów, w paradoksalny sposób nie tylko zawłaszczanych, lecz także

zawłaszczających człowieka⁹⁸. Alexander Graf, analizując *Lisbon Story*, zwraca uwagę na to, iż „dla Wendersa dźwięk posiada taki sam potencjał prezentowania dokładnego, akustycznego albo audio-graficznego obrazu fizykalnego świata, co sam obraz filmowy”⁹⁹. Odwołanie się Wendersa do zacytowanych fragmentów poezji Pessoa Graf uznaje za potwierdzenie tezy, jakoby według reżysera możliwe było dokonanie swoistego odwrócenia statusu filmowego dźwięku jako atrybutu obrazu¹⁰⁰.

Winter, stosując się do innej wskazówki portugalskiego poety – „I listen without looking and so see”¹⁰¹ – wędruje po Lizbonie i z zamkniętymi oczami „łowi” potrzebne do zrealizowania filmu Friedricha dźwięki, które rzeczywiście zdają się mieć jakąś autonomię w stosunku do przedmiotów, z jakimi są związane. Jednakże film Wendersa daje się odczytać nie tylko w odniesieniu do ważnej dla kinematografii relacji dźwięk – obraz¹⁰². *Lisbon Story* to być może jedyny tak oryginalny w twórczości reżysera traktat o poznaniu – świata, siebie, własnego statusu jako artysty. I w tym momencie pytania, dlaczego dźwięki „lśnią w świetle dnia” i czym jest w istocie rzeczy owo światło, zaczynają nabierać istotnego znaczenia.

Światło podmiotu

W książce poświęconej twórczości Wendersa Andrzej Gwóźdź zauważa pewne istotne podobieństwo między filozofią światła wyłaniającą się z filmów reżysera (zwłaszcza *Jak daleko, jak blisko*, 1993) a myślą Platona¹⁰³. Wydaje się jednak,

⁹⁸ Na zmianę statusu przedmiotu w kulturze współczesnej zwraca uwagę między innymi Jean BAUDRILLARD, który w książce *Spółczesność konsumpcyjna...* stwierdza dobitnie: „[...] człowiek epoki dostatku nie egzystuje już, jak uprzednio i odwiecznie, w środowisku innych ludzi, lecz otoczony jest przez PRZEDMIOTY. Jego codzienne funkcjonowanie nie spełnia się już w stosunkach z bliźnimi, lecz w coraz większym stopniu [...] sprowadza się do odbioru dóbr i informacji oraz manipulacji nimi [...]”. IDEM: *Spółczesność konsumpcyjna: jego mity i struktury*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2006, s. 7.

⁹⁹ A. GRAF: *The Cinema of Wim Wenders: The Celluloid Highway*. London 2002, s. 146.

¹⁰⁰ Por. ibidem.

¹⁰¹ Czasownik „see” w języku angielskim oznacza zarówno widzieć, jak i rozumieć coś. W języku polskim z takim zrównaniem mamy do czynienia w zwrotach typu „Widzisz, że...” (na przykład: nie da się nic zrobić), co jest równoznaczne, ze stwierdzeniem „Rozumiesz, że...”. Akcentując ten fakt w związku z istotnym powiązaniem funkcji widzenia i rozumienia nie tylko w twórczości Pessoa, lecz także w refleksji Wima Wendersa.

¹⁰² Pod wieloma względami *Lisbon story* wydaje się filmem, w którego interpretacji główną rolę odgrywają dwa tropy – „wizualny” (czy „światły”) i „dźwiękowy”. W niniejszej analizie istotniejszy będzie dla mnie pierwszy z nich. O roli dźwięku w filmie Wendersa por. I. SOWIŃSKA: *Dźwięki i obrazy*. Katowice 2001, s. 77–80.

¹⁰³ Por. A. GWÓDŹ: *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*. Kraków 2004, s. 167–168.

że można w tym miejscu odwołać się także do wybranych koncepcji Plotyna, wykorzystywanych chętnie przez romantycznych poetów, z którymi Pessoa czuje się szczególnie związany¹⁰⁴. Meyer H. Abrams w książce poświęconej romantycznym metaforom umysłu zauważa:

Plotyn zdecydowanie odrzucał koncepcję wrażeń jako „odcisków” czy „pieczęci” odcisniętych w biernym umyśle, zastępując ją pojęciem umysłu jako działania i mocy, która „rozświecła niejako światłem od siebie” przedmioty zmysłowe. Podobne metafory umysłu były szczególnie rozpowszechnione wśród „platończyków z Cambridge” [...], których Wordsworth czytał, a Coleridge gorliwie studiował. U tych pisarzy znana figura ducha ludzkiego jako świecy Pana okazała się nader dogodna do wyobrażenia aktu percepcji jako owej małej świeczki rzucającej promienie na świat zewnętrzny¹⁰⁵.

Sięgająca korzeniami tej właśnie Plotyńskiej koncepcji metafora umysłu jako lampy oświetlającej poznawaną rzeczywistość stała się symbolem istotnej przemiany, jak twierdzi Abrams, „kopernikańskiego przewrotu w epistemologii” polegającego między innym na przyjęciu „poglądu, że postrzegający umysł odkrywa to, co po części sam wytworzył”¹⁰⁶. W kontekście tych spostrzeżeń specyficznego znaczenia nabrać może fakt, iż główny problem ludzi, według Wendersowych aniołów z filmu *Jak daleko, jak blisko*, to „przerwanie obiegu światła”, które powinno „wyzierać z serca przez oko”. Człowiek nie jest już lampą, nie oświetla otaczającej go rzeczywistości, jego spojrzenie przystosowano tylko do brania – światło, zamiast emanować z podmiotu, po prostu wpada do oka.

Przywrócić ludziom zdolność aktywnego postrzegania, partycypowania w kreowaniu rzeczywistości, sprawić, by oko (niekoniecznie zaś Abramsowy umysł) stało się lampą rzucającą na świat autentyczne, wewnętrzne światło ducha i uczuć (zdecydowanie bardziej niż rozumu) – oto marzenie, o jakim zdaje się mówić Wenders ustami swoich aniołów. Nie tylko ich zresztą. Wszak na podobne tropy można natrafić w poezji Pessoa. Wybrane fragmenty *Księgi niepokoju* świadczą o tym, że dla lizbończyka romantyczny problem postrzegania świata jako już „rozjaśnionego światłem podmiotu” był wciąż żywy:

Złocę się domniemanymi zachodami słońca, ale to, co domniemane, jest żywe w swoim domniemaniu. Cieszę się urojonymi powiewami, ale urojone

¹⁰⁴ „Z ducha należę do klanu romantyków” – mówi poeta o sobie. Por. F. PESSOA: *Księga niepokoju napisana przez Bernarda Soaresa*. Wyb. i przeł. J.Z. KLAWE. Warszawa 1995, s. 12.

¹⁰⁵ M.H. ABRAMS: *Zwierciadło i lampa. Romantyczna tradycja poezji a tradycja krytycznoliteracka*. Przeł. M.B. FEDEWICZ. Gdańsk 2003, s. 70.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 69. Ów przewrót wiązał się także i ze stopniowym odsunięciem na dalszy plan koncepcji głoszonych między innymi przez Johna Locke’a, wedle których ludzki umysł miał funkcjonować jak: 1) zwierciadło utrwalające odbite przedmioty; 2) *tabula rasa*, na której wrażenia zapisują się same; 3) *camera obscura*, „w której światło, wchodząc przez mały otwór, rzuca na ścianę obraz tego, co jest na zewnątrz”. Por. ibidem, s. 68.

żyje, gdy się używa wyobraźni. [...] Nie ma innych problemów niż ten z rzeczywistością, który jest nie do rozwiązania i ciągle żywy. Czy ja wiem, jaka jest różnica między drzewem a marzeniem?¹⁰⁷.

Poeta zdaje się żywić przekonanie, że dostępna jest mu jedynie taka rzeczywistość, którą w dużej mierze sam wykreował. W związku z tym nie zawaha się stwierdzić: „Jestem starszy od Czasu i Przestrzeni, gdyż jestem świadomy. Rzeczy we mnie się zaczynają: wszelki rodzaj moich odczuć”¹⁰⁸; czy wreszcie: „Wszystko jest tym, czym my jesteśmy”¹⁰⁹.

W tym kontekście można chyba zaryzykować tezę, że i we fragmencie wiersza zacytowanym w *Lisbon Story* Pessoa mówi o tego typu poznaniu, które w znacznej mierze zależne jest od predyspozycji postrzegającego podmiotu. Z pewnością zaś można taką interpretację wysunąć w odniesieniu do filozofii Wendersa. Jeśli przywróci się oku właściwą mu funkcję nie tylko receptora, lecz także dyspozytora światła, rzeczywistość ujawni to, co skryte – dźwięki „załsnia” i objawią się jako te, które „żyjąc przy rzeczach, nie należą do nich”, dając być może asumpt do rozpoznania ludzkiej kondycji w świecie opanowanym przez przedmioty.

„Dobre” widzenie jest problemem centralnym dla Wendersowej epistemologii. W jednym z wywiadów twórca stwierdza dobitnie:

Postrzeganie to ładne słowo, o wiele ładniejsze niż widzenie [w języku niemieckim *wahrnehmen* to w przybliżeniu *dotykać prawdę* – przyp. tłum.], bo zawarte jest w nim słowo *prawda*. Znaczy to, że w widzeniu jest możliwość istnienia **ukrytej prawdy** [podkreśl. – tu i dalej – M.K.P.]. W dużo większym stopniu niż w myśleniu, gdzie można się zgubić, oddalić od świata. Dla mnie **widzenie jest wgłębianiem się w świat**, myślenie natomiast zachowaniem dystansu. A ja jestem w dużej mierze człowiekiem, który kieruje się intuicją, widzenie jest dla mnie najistotniejszą formą wyrazu i odbierania wrażeń¹¹⁰.

Aby patrzeć w sposób umożliwiający przynajmniej zbliżenie się do odkrycia prawdy, aby zagłębić się w świat, trzeba zachować swoistą wielofunkcyjność spojrzenia jako tego, które nie tylko „odbiera wrażenia”, lecz także stanowi „formę wyrazu”.

Jak to jednak jest w samym *Lisbon Story*, filmie, który – jak zauważa Andrzej Gwóźdź – rozpoczyna charakterystyczny „gest otwarcia ekranu diafragmą irysową – ów gest rozświetlenia ekranu, rozwinięcia życia ze światła”¹¹¹? Wszak

¹⁰⁷ F. PESSOA: *Księga niepokoju...*, s. 93.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 109.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 235.

¹¹⁰ *Prawda obrazów (Zapis rozmowy Petera W. Jansena z Wimem Wendersem przeprowadzonej dla stacji telewizyjnej 1 Plus 1 kwietnia 1989 w Berlinie)*. W: *Wim Wenders*. Wyd. P.C. SEEL, B. ZMUDZIŃSKI. Kraków 1993, s. 75.

¹¹¹ A. GWÓDŹ: *Technologie widzenia...*, s. 155.

jeden z bohaterów opowieści, reżyser Friedrich, opętany wizją zarejestrowania niosących prawdę obrazów, zaczyna w pewnym momencie żywić przekonanie, że aby osiągnąć swój cel, musi sam niejako pozbawić się możliwości patrzenia na filmowaną rzeczywistość. Przemierza zatem ulice Lizbony z cyfrowym kamkorderem przewieszonym przez plecy, pozwalając mu bez własnej ingerencji po prostu rejestrować to, co pojawi się na szlaku wędrówki. Czy nie jest to wyraz nieufności w stosunku do tak nobilitowanego przez reżysera postrzegania? Warto w tym kontekście odwołać się do kończącej film przemowy Wintera. Friedrich zauważył, że rejestrowane przez niego obrazy nie zawierają prawdy – i nie chodziło mu w tym wypadku nawet o znieszczałający wpływ medium-kamery, lecz o spojrzenie samego podmiotu. Remedium, jakie proponuje reżyserowi dźwiękowiec, jest w zasadzie proste: dla obiektywnej prawdy, która jest niedostępna (o ile w ogóle istnieje), można znaleźć alternatywę – prawdę własnego serca („możesz tworzyć obrazy swoim sercem na magicznym celuloidzie”). Powraca zatem motyw przywołany już wcześniej przez Wendersa w *Jak daleko, jak blisko*: Winter zaleca bowiem przyjacielowi nic innego jak „powiązanie serca z okiem”, pozwolenie na wypływanie wewnętrznego światła na zewnątrz, kreowanie za jego pomocą obrazów, które zyskają dzięki temu walor autentyczności.

Friedrich początkowo chce rejestrować rzeczywistość, uwolnić ją od własnego spojrzenia, dosłownie skatalogować jej fragmenty w „archiwum niewidzianego obrazu”. Winter przekonuje go do zmiany nastawienia, bo autentyczne widzenie musi się łączyć z kreacją. A prawdziwa artystyczna kreacja wykracza w istotny sposób poza sferę dzieła sztuki, stając się niezwykle istotnym elementem konstruowania tożsamości w świecie ponowoczesnym.

Marta Piotrowska, analizując jeden z wcześniejszych filmów Wendersa *Stan rzeczy* (1982), stwierdza, że jego bohater Friedrich Munro (podobnie brzmiące imię i nazwisko nosi bohater *Lisbon Story*), jest „podręcznikowym przykładem romantycznej indywidualności, wyalienowany [...], samotnie »toczący walkę z wrogo doń usposobionym światem« [...], zmagający się z »całym światem« opanowanym przez »rekiny od kredytów«, światem, w którym panuje nieugięte prawo wartości komercyjnej»¹¹². W tym kontekście kończąca film bezsensowna śmierć bohatera, który nawet w ostatnich chwilach życia rejestruje za pomocą kamery otaczającą go rzeczywistość, wydaje się symbolicznym uśmierceniem pewnego typu artysty-filmowca, a przez to i określonego rodzaju autentycznej, unikatowej, wolnej od mechanizmu popytu i podaży sztuki¹¹³. Chociaż nie sposób odmówić autorce artykułu racji, wydaje się, że Wenders nie do końca jednak (a na pewno nie w sposób ostateczny) pożegnał się z ideą sięgającego korzeniami romantyzmu autorskiego modelu sztuki, czego najlepszym dowodem jest *Lisbon Story*.

¹¹² M. PIOTROWSKA: *Spojrzenie ruchome i wirtualne. Wędrówki Wima Wendersa po pejzażu audiowizualnym*. W: *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur*. Red. A. Gwóźdź. Kraków 2004, s. 230.

¹¹³ Por. ibidem, s. 231.

W jednej z sekwencji filmu Winter nagrywa monolog Manoela de Oliveiry, w którym padają niezwykle charakterystyczne słowa:

Bóg istnieje. To on stworzył wszechświat. [...] Chcemy naśladować dzieło Boga. Dlatego istnieją artyści. Artyści chcą na nowo stwarzać świat, jakby byli małymi bogami. I bez przerwy chcą przemyślać historię. [...] Bo ostatecznie wierzymy w pamięć. [...] Ale kto może być pewien, że to, co się nam wydarzyło, zdarzyło się naprawdę? [...] A zatem ten świat, to założenie, jest iluzją. Jedyną prawdziwą rzeczą jest pamięć. [...] Gdzieś w głębi swej istoty pamięć to kino.

Artysta jako bóg, tworzenie niczym powoływanie do istnienia nowego świata... – analogie to dawne, niezwykle istotne jeszcze w romantyzmie¹¹⁴. Także owo kończące film sformułowanie o tworzeniu obrazów „sercem na magicznym celuloidzie” kojarzyć się może z powoływaniem przez artystę do życia nowej rzeczywistości, znajdującej uprawnienie w jego wyobraźni. W tym miejscu wypada dodać, że może nieprzypadkowo prawdę tę Wenders włożył w usta dźwiękowca, a nie skupionego na obrazach reżysera. Warto pamiętać, że w swojej monumentalnej pracy Abrams wymienia obok dwóch podstawowych – zwierciadła i lampy – jeszcze trzecią metaforę romantycznego umysłu:

Eolską harfą jest poeta, a utwór poetycki to muzyczny akord, powstały wskutek wzajemnego oddziaływania elementów zewnętrznych i wewnętrznych, zmiennego wiatru oraz układu i napięcia strun¹¹⁵.

Muzyczna metafora wyjątkowo dobrze pasuje do Wintera, który wędrując po mieście, otwiera się na dźwięki, chłonie je i nagrywa, pozwalając, by wzbogacały one jego wnętrze. W artyście – niczym w harfie eolskiej – ma się spotkać to, co zewnętrzne i postrzegane (dźwięki, obrazy), z tym, co stanowi o wewnętrznym „dostrojeniu” twórcy (jego wrażliwością, talentem, tym wszystkim, co Winter wyraża za pomocą słowa „serce”). I to właśnie z tego spotkania zrodzić ma się dzieło sztuki.

W monologu Oliveiry ważną rolę odgrywa motyw pamięci jako jedynej rzeczy istniejącej naprawdę. Na podobny wątek w *Fałszywym ruchu* (1975) Wima Wendersa zwraca uwagę Richard McCormick, wedle którego bohater filmu, początkujący pisarz Wilhelm (Rüdiger Vogler), wierzy w koncepcję pisania jako przebiegającego w osamotnieniu i izolacji procesu przypominania sobie¹¹⁶. Pamięć i samotność wzajemnie się dopełniają – nawet Friedrich z *Lisbon Story*

¹¹⁴ Por. M.H. ABRAMS: *Zwierciadło i lampa...*, s. 298–312.

¹¹⁵ Ibidem, s. 62.

¹¹⁶ Por. R.W. MCCORMICK: *The Writer in Film: Wrong Move*. W: *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative and the Postmodern Condition*. Eds. R.F. COOK, G. GEMUNDEN. Detroit 1997, s. 93.

stwierdzi w pewnym momencie, że jego aktywność jako twórcy wymaga osamotnienia, oddzielenia się od innych. Wydaje się, że Wilhelm w *Fałszywym ruchu* cierpi na niemoc twórczą z powodu – między innymi – ciągłej obecności postaci pobocznych, przypadkowych towarzyszy podróży, którzy uniemożliwiają mu literackie opracowanie własnych doświadczeń. Można sądzić, że dopiero całkowita samotność, jakiej dozna, docierając na Zugspitze, da mu nadzieję na przełamanie impasu. Tam bowiem, na szczycie góry, przeżyte wydarzenia będą mogły do niego powrócić w formie wspomnień.

Tak się jednak nie stanie – Wilhelm pozostanie ze swoimi wątpliwościami i poczuciem jakiejś straty, pytając siebie, dlaczego znalazł się sam na górze, zamiast przebywać z innymi. Samotność okazuje się zatem bronią obosieczną – z jednej strony może służyć twórcy, z drugiej – czyni go w gruncie rzeczy postacią tragiczną, bo nie potrafiącą uporać się z własną niemocą i wątpliwościami. Romantycy, którzy docierali na szczyt wielkiej góry, zwykle zstępowali z niej z jakimś planem czy objawieniem. Tymczasem bohater filmu Wendersa zostaje unieruchomiony – niczym postaci z obrazów Caspara Davida Friedricha spogląda przed siebie, ale co dokładnie widzi – nie wiadomo. Bardziej zresztą interesuje go chyba to, czego nie widzi: nie ma upragnionej śnieżnej burzy (symbolu gwałtownego, odmieniającego przeżycia), nie ma innych, którzy mogliby mu coś jeszcze powiedzieć, nie ma wreszcie tego nieuchwytnego, nienazwanego „czegoś”, co w jakiś sposób umożliwia zaistnienie aktu twórczego. Wilhelm oczekiwał romantycznej inicjacji, zamiast tego doznał uczucia pustki. Dlaczego?

Można chyba odpowiedzieć na to pytanie, odwołując się do sceny z *Lisbon Story*, w której Winter czyta następujący wyimek z dzienników Pessoa:

„Nie było prądu, zatem przy świetle konającej świecy czytałem, co było pod ręką – portugalską Biblię – i ponownie zgłębiałem *Pierwszy List do Koryntian*. Światło świecy sprawiło, że poczułem się niczym, fikcją. Czego oczekuję od tego świata? Czego oczekuję od Ciebie i siebie...? „A miłości bym nie miał...” „A miłości bym nie miał...” Mój Bóg i ja, nie mam miłości... Mój Bóg i ja, nie mam miłości...”¹¹⁷

Znów zatem powraca temat światła – przy konającej świecy odcinającej się od panującego wokół mroku poeta poczuł się „niczym, fikcją” i to przecież brak wewnętrznego światła, miłości, okazał się powodem tak bolesnego doświadczenia pustki. Wilhelm z *Fałszywego ruchu* to nie tylko niespełniony pisarz, to przede wszystkim niespełniony człowiek (czy też może raczej jest niespełnionym pisarzem, ponieważ jest niespełnionym człowiekiem) – pozbawiony trwałej osobowości, tożsamości i owej namiastki *lux* niezbędnej do tworzenia.

Jako upostaciowanie nieudanej próby prostego przeniesienia romantycznych kanonów tworzenia na grunt współczesności jest on chyba, obok Friedricha

¹¹⁷ Cytat pochodzi z filmu *Lisbon Story*. Reż. W. WENDERS. Niemcy, Portugalia 1994.

z *Lisbon Story*, najlepszym przykładem na to, jak mocno w refleksji Wendersa zespolone zostały wątki takie jak postrzeganie, rozumienie świata, poszukiwanie tożsamości i powstawanie dzieła sztuki. I nie chodzi tu tylko o to, że tworzenie wymaga wypracowania w nietrwałym świecie jakiegoś – choćby i elastycznego – poczucia tożsamości. Poszukiwanie tożsamości w ponowoczesnym świecie samo w sobie stanowi akt tworzenia. Najpełniej na ten temat Wenders wypowiedział się w *Notatniku strojów i miast*.

Problemy z tożsamością

Nakręcony w 1989 roku film rozpoczyna się od poetycko-filozoficznego wvodu na temat pojęcia tożsamości.

[...] JESTEŚ KIMKOLWIEK JESTEŚ

„Tożsamość”...

osoby,

rzeczy,

miejsca.

„Tożsamość”

Samo słowo wywołuje u mnie dreszcze. [...]

Co to jest tożsamość? [...] ¹¹⁸

Czy tożsamość wiąże się z wiedzą na temat swojego miejsca w świecie, z poczuciem własnej wartości, ze świadomością tego, kim się jest...? Jak rozpoznać, zdefiniować tożsamość...? Wenders zza kadru snuje refleksje, podczas gdy słowa jego monologu przesuwały się po zaśnierzonym pikselami ekranie. Po pewnym czasie ten ostatni zastępują zdjęcia przedstawiające Paryż oglądany przez szybę jadącego samochodu, w którym ktoś trzyma kamerę wideo; na monitorze widać – wydawałoby się – identyczne, choć przesunięte w czasie, zdjęcia. Tyle że miasto, które ukazuje się na małym ekranie, przy uważniejszym przyjrzeniu się, okazuje się nie Paryżem, a Tokio.

Dokument Wendersa ma wielu bohaterów, którzy – jeśli można tak powiedzieć – chodzą parami: są tu przede wszystkim dwaj niezwykli artyści (projektant mody Yohji Yamamoto oraz sam reżyser), są dwa odmienne media (film i wideo), dwa miasta (Paryż i Tokio) i dwa światy (świat filmu i świat mody). „Tożsamość wyszła z mody” – mówi w swoim prologu Wenders. Dlaczego? Ponieważ wszystko ulega coraz szybszym zmianom: ludzie przemieszczają się z miasta do miasta, z kraju do kraju, zmieniają przyzwyczajenia, języki, opinie, ubrania... Nie ma trwałości, jak więc mówić o stabilnej tożsamości? Ze

¹¹⁸ Cytat pochodzi z filmu *Notatnik strojów i miast*. Reż. W. WENDERS. RFN 1989.

wszystkiego zaś najszybciej zmieniają się podlegające nieustannej multiplikacji obrazy.

Prolog Wendersa przenosi widza w samo centrum najważniejszych dla twórczości reżysera problemów. Słowo „obraz” (*image*) wydaje się przy tym kluczowe, zwłaszcza że pojawia się ono w wypowiedzi twórcy niejako w podwójnym znaczeniu. W książce poświęconej twórczości Wendersa Alexander Graf pisze:

Teoretycznym zagadnieniem, które Wenders nieustannie poddaje pod dyskusję i na które, jak się wydaje, nigdy nie udaje się mu znaleźć satysfakcjonującej odpowiedzi, jest niekompatybilność czy też konflikt istniejący według niego pomiędzy filmowym obrazem a filmową opowieścią – dwoma elementami filmu, które wraz z dźwiękiem współtworzą estetyczną i techniczną podstawę współczesnego kina narracyjnego¹¹⁹.

Obraz i opowieść (narracja) są, zdaniem autora, kluczowymi pojęciami dla zrozumienia teoretycznego namysłu Wendersa nad współczesnym filmem. Słowo „obraz” pojawia się jednak w wypowiedzi Wendersa w innym jeszcze kontekście:

Tworzymy obraz samych siebie,
usiłujemy upodobnić się do tego obrazu.
Czy to właśnie nazywamy tożsamością?
Zgodność
między stworzonym przez nas obrazem
samyh siebie
i... nami samymi?
Tylko kto to jest „my sami”?¹²⁰

Mowa tutaj o swego rodzaju obrazach wewnętrznych, o tym, co w języku codziennym nazywamy wyobrażeniami na jakiś temat. W tym wypadku chodzi o kompleksową wizję nas samych, wyobrażenie siebie, naszego Ja. Wenders wie, że tego typu konstruowane przez nas (mniej lub bardziej świadomie) obrazy są pewnym wzorcem, który staramy się wcielać w życie (jak mówi reżyser: „usiłujemy się do niego upodobnić”) – wszak od tego zależy poczucie wewnętrznej spójności. Problem polega na tym, że we współczesnym świecie nie da się już jednoznacznie zdefiniować Ja. Wenders w tym miejscu przeprowadza analogię między obrazami zewnętrznymi (danymi przez kulturę) i wewnętrznymi (wyobrażeniami). Tożsamość, pojmowana jako przestrzeń między rzeczywistym Ja a wyobrażeniem o nim, odpowiada niejako modelowi tradycyjnego malarstwa, które zakładało istnienie jakiegoś oryginału i jego mniej lub bardziej doskonałych ko-

¹¹⁹ A. GRAF: *The Cinema of Wim Wenders...*, s. 1–2.

¹²⁰ *Notatnik strojów i miast...*

pii. W świecie, w którym „wszystko jest kopią”, a oryginału nie ma, nie sposób już zakładać istnienia czegoś takiego jak jedyne, stałe, unikalne, oryginalne Ja. Zmieniające się w wielkim tempie, ulegające nieustającemu pomnażaniu obrazy stają się modelem przyspieszenia dotyczącego przemian zachodzących w naszym życiu: narodowość, język, światopogląd, wygląd zaczynają przypominać łatwe do wymiany elementy stroju, nie wchodzą już w skład określającego podmiotowość jądra osobowości.

Zarówno ta, jak i wiele innych rozproszonych w twórczości reżysera refleksji, wyznaczają związaną z problemami ponowoczesności ścieżkę zainteresowań Wendersa¹²¹. Choć reżyser dostrzega tak istotne między innymi w filozofii Rorty’ego kwestie, jak zanik trwałej tożsamości, prywatyzacja języka i tworzenie małych grup parafialnych, daleki jest od pozbawionego oporów ich zaakceptowania, wywołują one w nim raczej niepokój, napędzający mechanizm poszukiwania tożsamości charakterystyczny dla wielu jego filmów. Problem z określeniem siebie w relacji do rzeczywistości ma zarówno niewydarzony dziennikarz Philip Winter (Rüdiger Vogler) z *Alicji w miastach*, jak i Wilhelm Meister z *Fałszywego ruchu*, pragnący – tak przynajmniej sam twierdzi – zostać pisarzem. Bohater filmu *Paris, Texas* (1984), Travis (Harry Dean Stanton), na początku niewiele pamięta, wydaje się wyrzucony poza nawias własnej egzystencji, Claire (Solweig Dommartin) z *Aż na koniec świata* (1991) nieustannie zmienia miejsce pobytu (Paryż, Berlin, Moskwa, Pekin, Tokio...) w pogoni za miłością, która może być tylko snem, a Howard (Sam Shepard) z *Nie wracaj w te strony* (2005) dopiero jako mężczyzna stojący u progu starości przekonuje się, jak mało wie o sobie i ludziach, z którymi się zetknął. Nawet aniołowie z *Nieba nad Berlinem* (1987) czują, że stanowiąca o zasadności ich istnienia dotychczasowa misja posłańców została zagrożona przez przemiany zachodzące w świecie współczesnym, dlatego próbują realizować ją jako zwykli ludzie. Dla żadnej z postaci życie na krawędzi braku trwałej tożsamości nie wydaje się satysfakcjonujące, wszystkie są wędrowcami przemieszczającymi się między miastami, osiedlami, grupami społecznymi, jednakże nie w rozumieniu Rorty’owskim, zakładającym świadome przyjęcie koncepcji własnej podmiotowości jako czegoś zmiennego i elastycznego – są oni wędrowcami-poszukiwaczami, a tym, czego szukają, jest zazwyczaj trwałe Ja. Najczęściej udaje się im znaleźć przynajmniej jakiś jego fragment (jak gdyby jeden z puzzli) w relacjach z innymi ludźmi: Winter zaczyna rozumieć odpowiedzialność za osobisty i cudzy los w wyniku spotkania z małą Alicją, Travis znajduje spokój dopiero wtedy, gdy przynajmniej częściowo naprawia zło wyrządzo-

¹²¹ Na pewnego typu korespondencję zachodzącą między filmami twórcy a ideami charakterystycznymi dla filozofów i estetyków spod znaku ponowoczesności, takich jak Jean Baudrillard, Wolfgang Iser czy Paul Virilio zwraca uwagę A. Gwóźdź w książce *Technologie widzenia...* Tutaj chciałabym wspomnieć o nieco innej, bliższej problemom kluczowym dla tej pracy, możliwości podejścia do zagadnienia ponowoczesnego charakteru niektórych tropów myślowych w twórczości Wendersa.

ne w przeszłości własnej rodzinie, a uczłowieczony anioł Daniel (Bruno Ganz) odnajduje się w miłości do kobiety.

Wenders zbliża się w tym aspekcie do koncepcji Charlesa Taylora, który twierdzi przecież, że o indywidualnym poczuciu tożsamości decyduje umiejscowienie jednostki w sieci rozmów. Co więcej, jak już wcześniej wskazywałam, istotne dla filozofii Taylora jest przekonanie, że we współczesnym świecie horyzonty sensotwórcze nie są dane jednostce niejako „z góry”, a swą tożsamość, podmiotowość i rozumienie świata trzeba samodzielnie wypracować. Koncepcja ta ma w istocie romantyczne źródła. Jak zauważa Marta Piwińska, romantycy zmuszeni byli uznać, że „prawdziwe »ja« nie siedzi, gotowe, w sercu, lecz rozwija się jako proces, że trzeba go szukać w czasie i, na koniec, że nie ma jednego »ja« w jednym człowieku”¹²².

Wenders ukazuje swoich bohaterów w trakcie takiego właśnie procesu ustalania własnych horyzontów sensotwórczych. Żaden z nich nie podejmuje się jednak tego zadania z ochotą – większość to uciekinierzy próbujący się wyzwolić z dotychczasowego życia, którzy dopiero po pewnym czasie zaczynają rozumieć, że zburzenie jednego porządku wymaga skonstruowania innego. Słusznie uważa Jerzy Uszyński:

Świat Wendersa ogarnięty jest jakimś paraliżem woli; [...] chodzi o brak ufności do innych ludzi, o brak chęci współżycia. Jest tak, jakby jego postacie nie miały od kogo nauczyć się czułości, a z drugiej strony – paradoksalnie – odczuwają ogromną jej potrzebę¹²³.

Problem ten zostaje wyrażony wprost w filmie *Z biegiem czasu* (1976), kiedy to Bruno (Rüdiger Vogler) zwierza się Robertowi (Hanns Zischler) z ambiwalencji własnych uczuć: chcąc wieść żywot samotnika, bohater pragnie równocześnie bliskości kobiety; wie jednak, że obecność drugiej osoby nie złagodzi jego cierpienia, a wręcz uczyni uczucie samotności jeszcze bardziej dojmującym.

Konstruowanie tożsamości nie jest proste i nie kończy się jednoznacznym, bezwarunkowym happy endem. Ukazane zostaje raczej jako proces wymagający poświęceń, a w konsekwencji – wyrzeczeń. Bohaterowie, którzy przeżywali głęboki lęk przed szczerym związkiem z drugim człowiekiem, kiedy już przełamują wewnętrzne opory, zaczynają rozumieć, że niekoniecznie uwolnią się od własnej samotności: Travis, choć kocha rodzinę, wie, że nie może z nią zostać; Winter więź z Alicją opłaca rozstaniem z nią, a Howard musi się pogodzić z gorzką świadomością faktu, że przeszłości nie da się zmienić. Uzdrawiona zostaje jedynie ich wola. Pozostając w mniej lub bardziej szczęśliwych związkach z innymi czy też dobrowolnie (już nie na zasadzie ucieczki) z nich rezygnując, bohaterowie Wendersa są monadami w świecie, w którym autentyczne otwar-

¹²² M. PIWIŃSKA: *Złe wychowanie*. Gdańsk 2005, s. 129.

¹²³ J. USZYŃSKI: *Wenders wędrowiec*. W: *Wim Wenders...*, s. 10.

cie się na drugiego jest w zasadzie niemożliwe. W sposób niezwykle wyrazisty ukazano to w *Stanie rzeczy*, którego bohaterowie (aktorzy i filmowcy czekający na wznowienie zdjęć do filmu) ledwo się ze sobą komunikują, zamknięci w hotelowych pokojach oddają się bezproduktywnej autoanalizie lub banalnym romansom.

Nie tylko jednak niezbyt szczęśliwa ponowoczesna kondycja człowieka wytrąca postaci z filmów Wendersa z poczucia tożsamości i podmiotowości. Niemal wszyscy oni czują się wyrzuceni poza nawias egzystencji, urzeczowieni w świecie zdominowanym przez pozbawione głębi obrazy. O osobistych zmaganiach, ale i o fascynacji tym światem Wim Wenders wypowiadał się wielokrotnie¹²⁴, dlatego też poszukiwanie własnego Ja przez jego bohaterów wydaje się figurą jego osobistych niepokojów. Reżyser szuka swojej tożsamości jako filmowiec w świecie coraz bardziej zdominowanym przez elektroniczne media, jako Niemiec z pokolenia „bez ojców” przeczuwający, że w jakiś sposób Niemcem już nie jest¹²⁵, wreszcie jako człowiek uświadamiający sobie własną, ponowoczesną kondycję.

Stoi zatem Wenders niejako w szeregu swoich bohaterów, dzieląc ich troski i wątpliwości, poszukując wraz z nimi tożsamości, czasem zmuszony do dokonywania wyboru między kilkoma alternatywnymi modelami własnej osobowości. Nie bez powodu patronem literackim filmu *Lisbon Story* stał się portugalski poeta Fernando Pessoa, który publikował pod kilkunastoma heteronimami, każde zaś z jego *alter ego* stanowić miało projekcję którejś z części jego złożonej osobowości¹²⁶. W procesie poszukiwania własnego Ja, jak się wydaje, przyświeca Wendersowi romantyczny ideał autentyczności, o jakim pisze Taylor – elementy kreacji, oryginalności i buntu nie są wszak obce stworzonym przezeń światom, tak samo jak problem trudnych relacji z innymi i niecierpliwe czasem dociekanie tego, co we współczesnym świecie może być istotną wartością. Wenders i jego bohaterowie – monady cierpiące z powodu samotności, której w pewnym sensie pragną. Nie tylko jednak monady – także nomadowie. Wszak tożsamość odnajduje się podczas podróży; ta zaś stanowi oś fabularną większości dzieł niemieckiego reżysera.

¹²⁴ Por. *Prawda obrazów (Zapis rozmowy Petera W. Jansena z Wimem Wendersem przeprowadzonej dla stacji telewizyjnej 1 Plus 1 kwietnia 1989 w Berlinie)*. W: Wim Wenders..., s. 75–78.

¹²⁵ Krzysztof Stanisławski cytuje charakterystyczną wypowiedź Wendersa odnoszącego się do kwestii własnej „niemieckości”: „Kino narodowe już nie istnieje. To się skończyło! Ja też nie jestem już niemieckim reżyserem. [...] Owszem, mam język. U nas się mówi »język matczyny«, nie »ojczysty«. Mój język jest językiem matki. A jeśli chodzi o obraz należę do innej ojczyzny. Mój Vaterland to niekoniecznie Niemcy”. Cyt. za: K. STANISŁAWSKI: *Wim Wenders*. W: IDEM: *Nowe kino niemieckie od 1962 r. do teraz: wraz z leksykonem reżyserów*. Sopot 1998, s. 293.

¹²⁶ Poszukując filmowego *porte parole* Wendersa, z pewnością trzeba by zwrócić uwagę na Philipa Wintera. Postacie o takim nazwisku pojawiają się w filmach reżysera bardzo często. Winter jest głównym bohaterem *Alicji w miastach* oraz *Lisbon Story*, w *Aż na koniec świata* i *Jak daleko, jak blisko* pojawia się na drugim planie jako detektyw.

Postmodernistyczne zaśluby Tim Burton

[Ichabod – M.K.P.] ujrzał ściany kościoła, bielejące między drzewami. [...] „Jeżeli mi się tylko uda dotrzeć do mostu – pomyślał – jestem uratowany”. W tej chwili usłyszał tuż za sobą chrapanie czarnego rumaka, zdawało mu się nawet, że czuje gorący oddech konia. Jeszcze jedno konwulsyjne kopnięcie w żebra i stary [koń Ichaboda – M.K.P.] Piorun skoczył na mostek, z łoskotem przebiegł po deskach, dotarł do przeciwległego brzegu. Ichabod obejrzał się, aby zobaczyć, czy jego prześladowca zgodnie z regułą zniknie w błysku ognia i siarki. Ujrzał, że upiór wstaje w strzemionach i ciska w niego swoją głową. Ichabod chciał uchylić się przed okropnym pociskiem, lecz było już za późno. Pocisk zderzył się z jego głową, rozległ się ogłuszający trzask i nauczyciel stoczył się na ziemię, Piorun zaś, czarny rumak i niesamowity jeździec pomknęli dalej jak wichur¹²⁷.

Kulminacyjny moment *Legendy o Sennej Kotlinie* Washingtona Irvinga to jeden z nielicznych fragmentów, które Tim Burton postanowił stosunkowo wierne odtworzyć w adaptacji tego opowiadania. Tyle że w filmie „żart”, którego celem było nastraszenie Ichaboda Crane’a, nie jest bynajmniej punktem zwrotnym, a zaledwie wstępem do zasadniczej części akcji. Wszak już wkrótce jego bohater (Johnny Depp) spotka autentycznego upiора, który wstaje z grobu, by mordować mieszkańców małej osady.

Legenda o Sennej Kotlinie została po raz pierwszy wydana w 1820 roku, jej autora uznaje się za jednego z przedstawicieli wczesnego amerykańskiego romantyzmu, a jego prace były inspiracją między innymi dla Edgara Allana Poe. Cała romantyczność opowiadania wydaje się jednak pozorna: upiór jest postacią fikcyjną, świat żywych nie miesza się ze światem umarłych, a strach, jakiego doświadcza bohater, bierze się głównie z podszeptów jego niezdrowej fantazji. Tam, gdzie Irving kończy swoją opowieść, Burton dopiero ją zaczyna. Pod wieloma względami filmowa adaptacja wydaje się zatem bardziej romantyczna od literackiego oryginału.

W konfrontacji z makabryczną fabułą i estetyką *Jeźdźca bez głowy*, *Legenda o Sennej Kotlinie* sprawia wrażenie bajki na dobranoc: zamiast policjanta, przybywającego do holenderskiej osady, by znaleźć sprawcę serii bestialskich zbrodni, jej bohaterem jest zakochany w hożej pannie (czy też raczej w jej wielkim posagu) śmieszny i nieporadny wiejski nauczyciel, który daje się zastraszyć konkurentowi do ręki bogatej dziedziczki. Jeśli szukać u Irvinga romantyczności, to raczej nie w nastroju czy funkcji elementów fantastycznych, ale na przykład

¹²⁷ W. IRVING: *Legenda o Sennej Kotlinie*. W: IDEM: *Rip Van Winkle i inne opowiadania*. Przeł. W. KOMARNICKA. Warszawa 1992, s. 66–67.

w sięganiu do ludowych opowieści, przywiązywaniu wagi do folkloru. Amerykański pisarz w całej twórczości chętnie czerpał z legend (nie tylko amerykańskich) i – podobnie jak Adam Mickiewicz, który niezbyt wiernie „przepisywał” gminne opowieści – wykorzystywał je jako zaledwie inspiracje w procesie tworzenia własnych fikcyjnych światów. Podobną strategię, tyle że na wyższym poziomie, zastosował Burton. Chociaż wśród początkowych napisów filmu pojawia się charakterystyczna formułka „oparte na opowiadaniu Washingtona Irvinga *Legenda o Sennej Kotlinie*”, dla każdego, kto zadał sobie trud sięgnięcia po literacki oryginał, jest jasne, że był on tylko dogodnym punktem wyjścia dla snucia opowieści całkowicie od niego odmiennej.

Krytycy piszący o *Jeźdźcu bez głowy* uznają często Burтона za kontynuatora myśli Irvinga¹²⁸. Dostrzegano, oczywiście, romantyczne wątki filmu, zwłaszcza konflikt między ściśle racjonalistycznym (uosabianym początkowo przez Crane’a) sposobem postrzegania rzeczywistości a poznaniem irracjonalnym (słynny motyw „czucia i wiary” przeciwstawianej „mędrca szkiełka i oku”; żadnemu z polskich krytyków nie udało się chyba uniknąć zacytowania tej Mickiewiczowskiej metafory). Podkreślano symboliczność przestrzeni (Drzewo Umarłych będące bramą między światami) i czasu akcji (rok 1799, koniec wieku rozumu, przedproże romantyzmu), zwracano uwagę na Burtonowską wyobraźnię, właściwą jego dziełu estetyzację zła i lęku, na balladową konstrukcję fabuły filmu, pisano o związkach *Jeźdźca bez głowy* z niemieckim ekspresjonizmem filmowym oraz horrorami wytwórni Hammer. Maria Kornatowska stwierdziła wręcz, że „gdyby ktoś wpadł na pomysł sfilmowania *Ballad i romansów*, powinien się z tym zwrócić do Burтона”¹²⁹, tak bardzo Mickiewiczowski w duchu wydał się autorce motyw znikania w czeluściach piekielnych upiornego jeźdźcy wraz z uprowadzoną kochanką¹³⁰.

Tymczasem romantyczność *Jeźdźcy bez głowy* nie jest wcale prosta i oczywista, można powiedzieć, że – w pewnym sensie – jest romantycznością drugiego stopnia, zapośredniczoną w licznych tekstach i motywach, postmodernistycznie zrewidowaną, oglądaną z perspektywy późnej nowoczesności. Nie można po prostu założyć, że Burton powtarza romantyczne hasła i motywy, przypisując im dokładnie taką samą wagę, jaką obdarzali je filozofowie czy pisarze z pierwszej połowy XIX wieku. Co więcej, generalizacjom wymykają się też problemy duchowości, do jakich odsyłają dzieła Tima Burтона, nie tylko *Jeździec...*, lecz także *Sok z żuka* (1988) czy *Gnijąca panna młoda* (2005).

¹²⁸ Por. M. KORNATOWSKA: *Ballada na koniec wieku*. „Kino” 2000, nr 2, s. 45–46; EADEM: *Demiurg melancholijny i anarchiczny*. „Kino” 2000, nr 4, s. 15–20; B. SOBIESZEK: *Jeździec bez głowy*. „Film” 2000, nr 2, s. 51–52; E. CIAPARA: *Świat bez komputerów*. „Film” 2000, nr 2, s. 53.

¹²⁹ M. KORNATOWSKA: *Ballada na koniec wieku...*, s. 46.

¹³⁰ Najprawdopodobniej autorka dostrzegła podobieństwo tego wątku do fabuły *Ucieczki* Mickiewicza.

Postmodernistyczne duchy wobec ponowoczesnej duchowości

Kino najnowsze jest obszarem szczególnej ekspansji różnych form horroru. Badacze mówią często o przemianach następujących w obrębie tego gatunku, ale i w sposobach jego odbioru. Za reprezentatywną można uznać opinię Bartosza Czartoryskiego, który na łamach „Kina” stwierdza, że: „Urodzaj na krew i mord panuje nie tylko w sezonie wakacyjnym, horror stał się bowiem relaksującą rozrywką [...]. Dzisiaj horrory traktujące o wampirach czy duchach wydają się bezpiecznym wyborem na niedzielny seans”¹³¹.

W ostatnich dziesięcioleciach ewoluował film wampiryczny, migrując – jak się wydaje – z obszarów (wciąż jeszcze) filmowej grozy (*Wywiad z wampirem*, 1994) do kina młodzieżowego (ekranizacje sagi *Zmierzch*, 2008–2012) i postmodernistycznego serialu telewizyjnego (*Czysta krew*, 2008–). Prężnie rozwijają się także odmiany cielesnego horroru, na czele z podgatunkiem *torture porn*, reprezentowanym głównie przez serię *Piła* (2004–2010). Z perspektywy zagadnień duchowości przesunięcie środka ciężkości filmowej grozy z duszy na ciało nie jest oczywiście bez znaczenia. Można odnieść wrażenie, że współcześnie opętania i siły nieczyste straszą rzadziej niż psychopatyczni mordercy. Byłoby to jednak mijanie się z prawdą. Wielka popularność horrorów azjatyckich, głównie japońskich (na czele z cyklem *Krąg* zainicjowanym przez Hideo Nakatę) oraz międzynarodowy sukces hiszpańskiego horroru (na przykład *Sierociniec*, 2007) wskazują na żywotność tradycyjnej tematyki kina grozy. Jak jednak zauważają badacze, często podaje się ją w nowej formie, w innych niż dotąd kontekstach medialnych. Autotematyczne horrory z podgatunku *found footage* (tak zwana konwencja znalezionych taśm), zainspirowane filmem *Blair Witch Project* (1999), stały się przebojem pierwszej dekady XXI wieku, o czym świadczą kasowe sukcesy cyklu *Paranormal Activity* (2007–2011) czy filmu *REC* (2007). Dzieła tego typu, nazywane czasem reality horrorami, przedstawiają sytuację, w której kamera nie tylko jest jednym z głównych bohaterów, lecz także często stanowi narzędzie, za pomocą którego ujawnione zostają niezwykle zjawiska. Film jako medium służy tu czemuś więcej niż rejestracji rzeczywistości; ma udowodnić także istnienie tego, co ponad/poza nią. Współczesne kino grozy wydaje się mocno uwikłane w kwestie technologii; japońskie horrory, które straszyły widzów głównie na przełomie XX i XXI wieku, były w znacznej części technohorrorami, w których to kasety video czy telefony komórkowe stawały się narzędziami zła i potępienia.

Niedługo po tym, jak w Japonii Hideo Nakata zrealizował *Krąg* (1998), w Stanach Zjednoczonych sukcesy święcił *Szósty zmysł* M. Nighta Shyamalana (1999), twórcy, który – zdaniem Grażyny Stachówny – wyspecjalizował się w produkcji „horrorów z nadddatkiem”, przy czym naddatek ten oznacza obecność w filmach

¹³¹ B. CZARTORYSKI: *Upiory XXI wieku*. „Kino” 2010, nr 9, s. 24.

takich jak *Znaki* (2002) czy *Osada* (2004) wątków religijnych: chrześcijańskich, hinduistycznych, a zwłaszcza niuejdżowskich¹³². Dwa lata po *Szóstym zmyśle* Alejandro Amenábar zyskał uznanie krytyki horrorem *Inni*, w którym sprawnie zrealizował Shyamalanowski wzór fabuły z finalnym twistem, a kolejny rok później Gore Verbinsky nakręcił amerykański remake japońskiego *Kręgu* (2002). Współczesna produkcja horrorów wydaje się zatem mechanizmem nie dość, że wyjątkowo sprawnym, to jeszcze samonapędzającym się. Wiele filmów zdaje się żyć w nim podwójnie: najpierw w wersji oryginalnej, a następnie w formie remake'u, reboota czy sequela (a nawet „remake'u sequela”¹³³).

W większości tych filmów raczej wykorzystuje się, niż opracowuje tematykę związaną z duchowością, ich wielka liczba wydaje się jednak symptomatyczna. Co więcej, fakt, iż wiele z nich wpisuje się w kanony kina postmodernistycznego, nadaje szczególny wydźwięk zawartym w nich nawiązaniom o charakterze religijno-duchowym. *Szósty zmysł* i *Jeździec bez głowy* powstały wszak w tym samym roku. M. Night Shyamalan prezentuje jednak w swoich filmach zupełnie inne (za)światy niż Tim Burton. O ile pierwszy z twórców promuje komercyjne realizacje duchowego eklektyzmu i propagowanie idei bliskich New Age, o tyle drugi dokonuje swoistej rewizji myśli romantycznej.

Szczerczą się w upiornym uśmiechu dynia, obowiązkowa mgła i zasnuwane chmurami niebo, potworny wicher, diabelskie błyskawice, upiór czający się tuż za bohaterem i oczywiście pozbawione głowy ciała... Wymienione elementy stanowią zbiór określonych konwencji filmowych (ekspresjonizm, horror klasy B) i kulturowych (Halloween). Konwencji, warto dodać, z którymi rzecz jasna Burton celowo gra: kiedy w pierwszej scenie *Jeźdźca bez głowy* obserwujemy krople czerwonej cieczy spadające na papier, oczekujemy, iż okaże się ona krwią (tymczasem jest to lak potrzebny do zapieczętowania dokumentu). Wiele elementów tego filmowego świata nosi znamiona przesady i groteski: teatralne są strugi krwi wytryskujące z martwych już od kilku dni ciał, niewiarygodnie poskręcane Drzewo Umarłych ostentacyjnie ogłasza swoim wyglądem własną niezwykłość, a wyskakujące z orbit oczy żyjącej w lesie czarownicy kojarzą się z wcześniejszymi upiornie groteskowymi filmami reżysera, przede wszystkim z *Sokiem z żuka*. Innymi słowy, Burton – tak jak we wszystkich zresztą swoich filmach, od krótkometrażowego *Vincenta* (1982), po hollywoodzką *Alicję w Krainie Czarów* (2010) – proponuje widzowi pewnego typu intertekstualną grę.

Co ciekawe, krytycy rozpisujący się na temat „romantyczności” *Jeźdźca bez głowy* nie uznali jej – jako czytelnej i oczywistej – za w pewien sposób podejrzaną. Przecież w istocie rzeczy film Burtona nie jest manifestem wiary w złożoność rzeczywistości w duchu romantycznym. Bezgłowy jeździec stano-

¹³² Zob. G. STACHÓWNA: *M. Night Shyamalan – „Uwierzyć, że to wszystko ma sens”*. W: *Mistrzowie kina amerykańskiego...*, s. 473–493.

¹³³ Zob. B. CZARTORYSKI: *Upiory XXI wieku...*, s. 29.

wi tu pewien znak (konwencji, intertekstualności, kontekstu kulturowego), natomiast nie pełni roli symbolu niemożliwych do wysłowienia praw rządzących światem. A jednak wydaje się dzieło Burтона czymś znaczenie więcej niż „zabawą w horror”.

Charles Russell zwraca uwagę na to, iż „społeczna rola gotycyzmu polega na proteście przeciwko Wielkim Opowieściom naszej kultury, które mogłyby przetłumaczyć ten świat jako zrozumiały, przewidywalny i zamieszkiwalny. Gotycyzm jest rebelią przeciwko hegemonii rozumu i skodyfikowanemu porządkowi społecznemu”¹³⁴. Nurt ten „pyszni się swoimi konwencjami, swoimi sztuczkami i nawet podkopuje swoją fascynację strachem – ale czyni to wszystko w ramach jedyne go sposobu na zakłęcie terroru i lęku”¹³⁵. Stwierdzenia Russella brzmią niczym definicja Burtonowskiego stylu. Jedyne szczęśliwe zakończenie *Jeźdźca bez głowy* nie idzie w parze z ogólną definicją neogotycyzmu¹³⁶, ale i on daje się odczytać jako charakterystycznie reżyserskie postmodernistyczne mrugnięcie okiem w stronę widza.

Z wypowiedzi Russella wysnuć można wniosek, że pod intertekstualną grą, w której wywoływanie z jednej, a odczuwanie strachu z drugiej strony stanowi jeden z elementów zabawy, czai się problem o wiele poważniejszy – autentyczna groza, lęk przed światem, którego nie da się uporządkować za pomocą znanych nauce i ludzkiemu rozumowi pojęć, rzeczywistością w jakiś sposób pękniętą, wątpliwą, w której podstawowe kategorie przestały obowiązywać lub całkowicie zmieniły swój status. I może w tym kontekście symbolicznego znaczenia nabierze fakt, że Burton nie tylko osadził akcję filmu pod koniec jednej epoki, w 1799 roku, lecz także nakręcił *Jeźdźca bez głowy* w sytuacji niemal analogicznej – w roku 1999, pod koniec drugiego milenium, kiedy to głośniejsze niż kiedykolwiek w ostatnim półwieczu odezwały się w kulturze Zachodu tendencje katastroficzne z jednej, a ezoteryczne z drugiej strony.

„Oni czasem wracają”

Charles Russell pisze, że: „postmodernistyczne dzieło wie o sobie, że jest fikcyjną błahostką [...]. [...] kiedy zwraca się ona ku temu, co wcześniej nazywano egzystencjalnym, musi znaleźć pojęcia używające samoświadomego języka ewokującego to, czego język nie może nazwać. W najlepszym razie, może posiadać ziarno niepewności w obszarze skonwencjonalizowanych stylizacji”¹³⁷.

¹³⁴ Ch. RUSSELL: *Cindy Sherman, neogotycyzm i postmodernizm*. Przeł. J. PŁUCIENNIK. W: *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*. Red. G. GAZDA, A. IZDEBSKA, J. PŁUCIENNIK. Kraków 2002, s. 144.

¹³⁵ Ibidem, s. 147.

¹³⁶ Por. ibidem.

¹³⁷ Ibidem, s. 148.

W twórczości Tima Burtona zwracają uwagę zwłaszcza przesunięcia dotyczące tematyki śmierci. Andrzej Zalewski szczegółowo omawia w tym kontekście nietypowe relacje przestrzenne, jakie w *Soku z żuka* panują między światem a zaświatem:

Jest zatem przestrzeń życia, czyli domostwo Maitlandów i jego bezpośrednie wiejskie otoczenie. Jest też przestrzeń śmierci, na którą znów składa się dom Maitlandów i przymusowo w nim rezydujący zmarli małżonkowie. Są „właściwe” zaświaty [...]. Oprócz nich istotna jest przestrzeń makiety Adama, z rozgrywającymi się na niej ważnymi segmentami akcji. Wreszcie najbardziej złowrogą przestrzenią jest piaszczysty teren Saturna zamieszkanym przez „robaki piaskowe”, najbardziej może przypominający konwencjonalne piekło [...]. Te przestrzenie możemy uznać za mniej więcej „trwałe”, zakorzenione w świecie filmu. Ale poza nimi rozbłyskują jeszcze przestrzenie „okazjonalne”, [...] na przykład [...] przestrzeń pod domem Maitlandów, którą początkowo okupuje tytułowy [...] Beetlejuice¹³⁸.

Zdaniem autora, to naruszenie tradycyjnej, konwencjonalnej rozdzielności i jednoznaczności światów i zaświatów, stanowi sygnał postmodernistycznej redefinicji pojęcia śmierci, w filmie Burtona pozostającej ponad wszelkimi podziałami¹³⁹. Co więcej, zaświaty przedstawione przez reżysera nie wydają się wcale tak bardzo odmienne od świata żywych. Obrazują to zarówno niekończące się kolejki, w jakich zmarli oczekują w *Soku z żuka* na rozpatrzenie swoich spraw przez ich pośmiertnych opiekunów, jak i nieustanna zabawa, jaka w *Gnijącej pannie młodej* trwa w podziemnym świecie. Przestrzenie przedstawione przez reżysera to zaświaty bez metafizyki. Chociaż rządzą w nich pewne reguły, a jego mieszkańcom nieobce są prawa moralne (tytułowa bohaterka *Gnijącej panny młodej* ma na przykład prawo do zadośćuczynienia za krzywdy, jakie spotkały ją za życia), specyfika tych przestrzeni nie pozwala na ich jednoznaczne utożsamienie z porządkiem nieba, piekła czy czyśćca. Nie można nawet powiedzieć o nich, że są miejscami pośrednimi, nie wydaje się bowiem, by wiodły z nich ścieżki do innych zaświatów; funkcjonują raczej obok świata żywych, czasem się z nim (dość chaotycznie zresztą) przenikając. Choć zamieszkują je demony, nie ma w nich ani diabła, ani Boga.

Joanna Zabłocka-Skorek rozpatruje burtonowskie postmodernistyczne gry ze śmiercią w kategoriach karnawalizacji:

O ile więc we współczesnej kulturze śmierć kojarzy się z czymś przykrym, makabrą, tym, co zostaje zepchnięte do podświadomości, co jest antyestetycz-

¹³⁸ A. ZALEWSKI: *Opowieści z zaświatów. „Sok z żuka” i śmierć postmodernistyczna*. „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 243–244.

¹³⁹ Por. ibidem, s. 245.

ne i przeszkadza w nieskrępowanej konsumpcji, o tyle w rzeczywistości podlegającej prawom karnawału staje się ona przedmiotem zabawy, żartów [...] ¹⁴⁰.

Jednakże karnawalizacja, rozumiana jako odwrócenie norm i zanegowanie wartości, tradycyjnie miała służyć utrwaleniu właściwego porządku; stanowiła swoisty wentyl bezpieczeństwa, sposób na odreagowanie i oczyszczenie się z kontrkulturowych dążeń. Chwilowo zawieszone prawa i zniesione granice powracały z właściwą sobie mocą po zakończeniu karnawału. Tymczasem wielu bohaterów Tima Burtona zdaje się nieustannie tkwić w sferze „pomiędzy”, co najbardziej wyraziste jest w *Soku żuka*, w którego finale żywi i umarli zgodnie zamieszkują dom Maitlandów. To nie swoisty makabryczny karnawał jest tutaj przerywnikiem w normalności, lecz okresy normalności stanowią zaledwie momenty złudnego przekonania, że wszystko jest w należyтым porządku.

Filmy Tima Burtona zapełniają duchy, zmarli w stanie zaawansowanego rozkładu, upiory pozbawione głów i inne postaci nasuwające skojarzenia w pierwszej kolejności z materialnym wymiarem śmierci. Tymczasem, jak pokazuje Agata Bielik-Robson, już Freud zauważył, iż w nowoczesności dokonało się istotne przemieszczenie w stosunku do umierania i obrzędów pogrzebowych. W późnym modernizmie śmierć wcale nie stanowi tabu – twierdzi badaczka ¹⁴¹, dodając:

Niewykluczone, że to właśnie w [...] przeświadczeniu, że światy zmarłych i żywych nie przenikają się nawzajem, kulminuje pycha nowoczesności. [...] zachodni świat odczarowany to świat, w którym żyją tylko żywi; zmarli nie mają weń prawa wstępu ¹⁴².

W twórczości Burtona zmarli powracają do świata żywych z siłą wypartego. Co więcej, powracają często w najbardziej odrażającej formie – nie jako bezcielesne duchy, a jako *transi* – ciała toczone przez rozkład i robaki. A wracając, przypominają nie tylko o „spychanych do podświadomości niepożądanych cechach społecznych” ¹⁴³, lecz także o śmierci właśnie, czy też może raczej o tym, że późna nowoczesność w relacji do umierania zastąpiła trudną pracę żałoby „chorobą duszy”, melancholią. Píše Bielik-Robson:

[...] całonocne, wielodniowe czuwanie przy zwłokach ma swój głęboki egzystencjalny sens. [...] Tylko jeśli towarzyszyło się zmarłemu w jego ostatnim

¹⁴⁰ J. ZABŁOCKA-SKOREK: *Tim Burton – dziwak w fabryce snów*. W: *Mistrzowie kina amerykańskiego...*, s. 354.

¹⁴¹ „Kultura Zachodu milczy [...] na temat śmierci, ale nie na sposób tabuizacji, która [...] poprzez milczenie [...] podkreśla jej potężną obecność, lecz na sposób wyparcia, w którym milczenie pełni rolę negacji. Śmierć [...] nie budzi naszego lęku. Budzi raczej lęk przed lękiem [...], przed odczuwaniem lęku przed śmiercią”. A. BIELIK-ROBSON: *Nieukończona praca żałoby: śmierć w nowoczesności*. W: EADEM: *Romantyzm, niedokończony projekt*. Kraków 2008, s. 388.

¹⁴² Ibidem, s. 390–391.

¹⁴³ J. ZABŁOCKA-SKOREK: *Tim Burton...*, s. 354.

wcieleniu – aż do pierwszych oznak rozkładu – można powiedzieć, że odprowadziło się go pod same bramy śmierci. I tylko wtedy też, kiedy zmarły podczas naszego czuwania powoli staje się czymś innym, czego już nie rozpoznajemy, możemy w pełni ujrzeć wszystkie wymiary naszej utraty¹⁴⁴.

Wydaje się, że postmodernistyczne zaświaty, jakie ukazuje w swoich filmach Burton, można interpretować na co najmniej dwa sposoby. Z jednej strony przywołują one skojarzenia ze śmiercią popkulturowo oswojoną, sprowadzoną do doskonale znanych konwencji, bardziej „wykorzystywanych” niż „opracowywanych”; z drugiej jednak – na głębszym poziomie – uruchamiają myślenie o tym, co we współczesnym podejściu do umierania uległo wyparciu. Optimistyczny finał większości dzieł reżysera zdaje się świadczyć o tym, że powrót owego wypartego nie musi być katastrofalny w skutkach. Jednak zacieranie wszelkich granic, mieszanie porządków i podważanie tradycyjnych dychotomii stanowią wciąż sygnały lęku przed światem nieuporządkowanym, w którym trudno odnaleźć orientację nawet w najbardziej podstawowych kwestiach (czy jestem żywy, czy martwy?), a „niezmazywalna obecność śmierci” – nieodpowiednio przepracowanej – „trwa [...] uparcie w melancholii, która podmywa naszą, nie tak już dynamiczną, cywilizację coraz potężniejszym nurtem”¹⁴⁵.

Na przecięciu wielu dróg Kino Jima Jarmuscha

Zamykając ten rozdział, nie sposób nie wspomnieć o reżyserze, którego twórczość łączy w sobie wiele ze wspomnianych wcześniej elementów. Nazwisko Jima Jarmuscha pojawia się zwykle jako jedno z pierwszych we wszelkich niemal omówieniach filmowego postmodernizmu. Czasem odbywa się to kosztem dostrzeżenia, że twórczość autora *Truposza* (1995) nie jest bynajmniej jednorodna pod względem tematyki czy poetyki¹⁴⁶. Z pewnością w dorobku reżysera dałoby się wyznaczyć pewne okresy podporządkowane różnym dominantom. W związku z tym i o problemie duchowości w kontekście filmów Jarmuscha trudno mówić w sposób generalizujący i ogólny. Niemniej jednak pewne obecne

¹⁴⁴ A. BIELIK-ROBSON: *Niedokończona praca...*, s. 396.

¹⁴⁵ Por. ibidem, s. 397.

¹⁴⁶ Nieco inaczej problem ten ujmuje Jacek FLIG, twierdząc, że Jarmusch: „Tworzy świat zależności, świat koherentny i wielobarwny. Bohaterowie pierwszych filmów pojawiają się w następnych, historie opowiedziane w utworach wcześniejszych jedynie na marginesie stają się podstawą narracji dzieł późniejszych”. IDEM: *Jim Jarmusch – świat piękniejszy niż brookliński most*. W: *Mistrzowie kina amerykańskiego...*, s. 161.

w znacznej części filmów tego reżysera wątki warto tutaj wskazać w ramach podsumowania związków kina postmodernistycznego ze współczesnym kształtem duchowości.

Homo viator?

Podobnie jak w przypadku twórczości wielu autorów kojarzonych z postmodernizmem, między innymi Wima Wendersa czy Petera Weira, o dorobku artystycznym Jima Jarmuscha można powiedzieć, że stanowi próbę odpowiedzi na pytanie o współczesną kondycję człowieka. O ile jednak Weir postrzegał jednostkę ludzką przez pryzmat jej skomplikowanego statusu „pomiędzy” (naturą i kulturą, życiem i śmiercią, przeszłością i teraźniejszością), o tyle dla Jarmuscha bardziej istotna jest konstatacja, współgrająca z myślą Zygmunta Baumana, że współczesny człowiek to przede wszystkim wędrowiec i to niekoniecznie w romantycznym (bliskim pielgrzymce) tego słowa znaczeniu. Ten akurat typ podróży dany jest przede wszystkim Williamowi Blake’owi (Johnny Depp), bohaterowi *Truposza*, którego wyprawa do miasteczka Machine w poszukiwaniu pracy szybko zamienia się w podróż inicjacyjną w iście romantycznym rozumieniu, tym bardziej istotną, że jej celem okazuje się śmierć. Częściej jednak można mówić w kontekście twórczości Jarmuscha o tym typie wędrowki, który kojarzy się nie z romantyczną, lecz ponowoczesną koncepcją podmiotu turysty.

Wielu z bohaterów filmów reżysera spotykamy „w drodze”. Tak jest w przypadku pary Japończyków z *Mystery Train* (1989), podróżujących do Memphis, czy Dona (Bill Murray) z *Broken Flowers* (2005), odwiedzającego byłę kochanki. W *Nocy na Ziemi* (1991) każda ze składających się na film opowieści ukazuje bohaterów w trakcie podróży taksówką, nawet w *Kawie i papierosach* (2003) postaci spotykają się jak gdyby przelotnie, zwykle w kawiarniach i barach stanowiących kolejne przystanki na pokonywanej przez nich drodze.

W związku z tym ciągłym „byciem w drodze” postaci z filmów Jarmuscha pojawiają się zwykle w specyficznych przestrzeniach: hotelach (*Mystery Train*), barach (*Kawa i papierosy*), środkach transportu (*Noc na Ziemi*), wszędzie tam, gdzie do głosu dochodzi prawo heterotopii, w których, według Michela Foucaulta, „inne rzeczywiste miejsca [...] są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane”¹⁴⁷. Wśród najbardziej popularnych heterotopii Foucault wymienia biblioteki, muzea, wesołe miasteczka¹⁴⁸. Z pewnością można także do nich zaliczyć terminale, dworce kolejowe, kawiarnie czy taksówki. Funkcjonowanie tego typu przestrzeni jest oczywiście w każdej kulturze jak najbardziej natural-

¹⁴⁷ M. Foucault: *O innych przestrzeniach. Heterotopie*. Przeł. A. Rejnia-Majewska. „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 120.

¹⁴⁸ Por. ibidem.

ne. Jednakże problem, który dominuje w filmach Jarmuscha, wynika z faktu, że kreowane przez niego postaci rzadko pojawiają się w jakichkolwiek innych, niebędących heterotopiami, przestrzeniach. Najbardziej reprezentatywny pod tym względem byłby pozostający nieustannie w drodze tajemniczy bohater filmu *The Limits of Control* (2009), natomiast wyjątkiem mógłby być Dan z *Broken Flowers*, którego na początku filmu widzimy w jego własnym domu. Długie ujęcie-sekwencja, ukazujące bohatera siedzącego nieruchomo na kanapie naprzeciwko wyłączonego telewizora, sygnalizuje jednak, że w tej pozornie oswojonej przestrzeni gospodarz nie czuje się całkiem komfortowo, co najwyżej odczuwa znudzenie lub całkowitą inercję. Nieco inaczej jest w przypadku *Ghost Dog*, bohatera filmu o tym samym tytule (1999). Również i on ma „swoją” przestrzeń, wciela jednak w życie model samuraja – nie przywiązuje się na dłużej do swego mieszkania, wierząc, że jego miejsce jest przy Louiem (John Torney), którego uznaje za swego pana.

Nieustanne przebywanie w heterotopiach, które z założenia powinny być odwiedzane tylko tymczasowo, oczywiście symbolizuje wyobcowanie, brak zakorzenienia, nomadyzm. Jest także znakiem paradoksalnej homogeniczności ponowoczesnego świata. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, iż bohaterowie Jarmuscha często odnoszą wrażenie, iż wszystkie miejsca, w których się znajdują, wyglądają tak samo: w *Inaczej niż w raju* (1984), jak się okazuje, nie istnieją żadne istotne różnice między Nowym Jorkiem, Cleveland a Kalifornią, a w *Mystery Train* japońscy turyści dochodzą do wniosku, że Memphis wygląda jak Jokohama pozbawiona sześćdziesięciu procent budynków¹⁴⁹. Jacek Flig nazywa Jarmuscha „filmowcem ruin” i zauważa, że nie bez powodu twórca pozwala „wybrzmieć miejscom, które filmuje”¹⁵⁰: pusta przestrzeń stanowi bowiem w dziełach reżysera rodzaj opisywanych przez Marca Augé „nie-miejsc”, „pasaż, w którym człowiek jest jedynie przechodniem pozostawiającym ślad swojej obecności”¹⁵¹.

Jarmusch chętnie osadza akcję swoich filmów w miastach. Analizując ten problem, Elżbieta Wiącek stwierdza:

W otoczeniu masy obcych można żyć tylko **obok siebie** [podkreśl. – E.W.], nie z sobą, nie razem. Przestrzeń fizyczna miasta jest tak zorganizowana, by spotkania, których uniknąć się nie da, można było przynajmniej pozbawić dalszego ciągu. Niby-spotkania są epizodami. [...] Fakt, że miasto stanowi teren niby-spotkań, podkreśla epizodyczna budowa dzieł Jarmuscha. Niemal każda scena w jego filmie jest właściwie minifilmem, pojedyncze zdarzenia dominują nad historią¹⁵².

¹⁴⁹ J. FLIG: *Jim Jarmusch...*, s. 169.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 178.

¹⁵¹ Ibidem. Por. M. AUGÉ: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Przeł. R. CHYMKOWSKI. Warszawa 2010.

¹⁵² E. WIĄCEK: *Mniej uczęszczane ścieżki do raju. O filmach Jima Jarmuscha*. Kraków 2001, s. 24.

Najpełniejsze potwierdzenie tych spostrzeżeń znaleźć można oczywiście w *Kawie i papierosach*, które składają się z następujących po sobie epizodów, rozgrywających się w miejskiej przestrzeni niby-spotkań. Człowiek wyobcowany i często samotny, żyjący raczej obok innych niż z nimi, przemierzający kolejne przestrzenie nomada – oto obraz statusu współczesnego podmiotu. Nie jest jednak z góry przesądzone, że ten nomada będzie także monadą. Jak zauważa Wiącek, bohaterowie Jarmuscha potrafią bowiem przekształcać przypadkowe niby-spotkania w prawdziwe spotkania, których konsekwencje będą długotrwałe: „reżyser ukazuje jednocześnie, iż pozornie błahy epizod może mieć w sobie moc, by rozerwać granice niby-spotkania i nieoczekiwanie spowodować dalsze wydarzenia”¹⁵³. W zacytowanym fragmencie zwraca uwagę motyw przypadkowości: „epizod może mieć w sobie moc” (wcale nie musi) i „nieoczekiwanie spowodować dalsze wydarzenia”. Silniejsze i bardziej długotrwałe więzi są więc zwykle dziełem przypadku i raczej wyjątkami potwierdzającymi regułę. Nawet pojawiające się w filmach reżysera pary są ze sobą od niedawna (Japończycy w *Mystery Train*) i mają przed sobą niepewną przyszłość. Przygodność tych spotkań nasuwa skojarzenia z myślą Rorty’ego: bohaterowie Jarmuscha czasem łączą się w małe, najwyżej kilkuosobowe „grupy parafialne”, bo tak chce przypadek lub konieczność, ale trwałość łączących ich więzi stoi pod znakiem zapytania. W najgorszym razie przecina je śmierć, jak to ma miejsce chociażby w *Ghost Dog: Droga samuraja*. A przerwanych więzi nie da się na nowo odbudować, o czym boleśnie przekonuje się bohater *Broken Flowers*, powracający po latach do swoich dawnych miłości okazujących się ku jego zdumieniu osobami, o których w istocie rzeczy nic nie wie.

Wszystko to nie oznacza oczywiście, że w filmach Jarmuscha nie znajdziemy przywiązania do wartości takich jak miłość i przyjaźń, eksponowanych chociażby w *Dymie czy Forreście Gumpie*. Wręcz przeciwnie – większość filmów reżysera przenika tęsknota za trwałymi więziami opartymi na takich właśnie relacjach. W odróżnieniu jednak od twórców *Dymu czy Przypadku Harolda Cricka*, Jarmusch jest większym sceptykiem, pokazując w swych filmach, „jak dużym wyzwaniem współczesności jest nawiązanie kontaktu z »innym«”¹⁵⁴ i że często najtrudniej osiągnąć właśnie to, co wydaje się najprostsze i najbardziej podstawowe.

Widzieć lepiej

Filmy Jarmuscha, podobnie jak wiele z omówionych wcześniej dzieł, charakteryzuje epizodyczna struktura. W jego obrazach – tak samo jak chociażby

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Zob. J. FLIG: *Jim Jarmusch...*, s. 171.

w *Dymie* – pojawia się motyw gadaniny, w której ramach co jakiś czas przemycane są drobne sensory stanowiące jednostkowe remedium na chaos współczesnego świata. Przykład stanowi *Noc na Ziemi*, w której galeria barwnych postaci prezentuje równie barwne opowieści, przy czym zwykle dochodzi do zabawnych konfrontacji pomiędzy historiami opowiadanymi przez taksówkarzy i tymi, którymi dzielą się z nimi pasażerowie. Całkiem spore grono Jarmuschowskich postaci można by określić mianem „gadul”: należy do nich zarówno Indianin Nobody (Gary Farmer) z *Truposza*, jak i francuskojęzyczny przyjaciel Ghost Doga czy bohaterka *Mystery Train*; nieustannie mówią też bohaterowie *Kawy i papierosów*. Nie brak tu również specyficznych, literackich konotacji. Najbardziej złożonym przykładem jest oczywiście *Truposz*, dotykający problemów poezji brytyjskiego preromantyka, Williama Blake’a.

A jednak reżyser bardziej eksponuje postaci filmowych „milczków” – zagubionego Williama Blake’a, milczącego na ogół Ghost Doga (Forest Whitaker), smutnego Dana z *Broken Flowers* wpatrującego się w ciszy w ekran telewizora, samotnego mężczyznę wędrującego po świecie w celu wykonania niejasnej misji w *The Limits of Control*. Najbardziej wymowny jest tu chyba wątek z rzymskiej części *Nocy na Ziemi*, w której nieznosnie gadatliwy taksówkarz (Roberto Benigni) nie zauważa, że jego pasażer, ksiądz, nie słucha już jego spowiedzi z życia, gdyż najzwyczajniej w świecie zmarł wkrótce po rozpoczęciu podróży. Motyw to iście tragikomiczny i utrzymany w konwencji czarnego humoru. Coś jednak kryje się pod tym wątkiem gaduły tak pochłoniętego własną narracją, że nie dostrzega tego, co dzieje się z innymi. Zupełnie tak, jakby Jarmusch chciał powiedzieć, że słowo to nie wszystko i że czasem trzeba się przeciwstawić współczesnej rozpaplanej kulturze komercyjnej. Zamiar ten jest także widoczny w samej poetyce filmów reżysera, którą komentuje Elżbieta Wiącek:

[...] stylistyka Jarmuscha jest lekarstwem na *MTV disease* – chorobę, która, zdaniem artysty, zaatakowała całe współczesne kino. [...] Ultraszybka narracja fałszuje rzeczywistość i maksymalnie zagęszcza sytuacje. Montaż jest gwałtowny, nie uzasadniony logiką narracji, często stanowi wypadkową rytmu muzyki. Widzowi nie zostawia się czasu na uporządkowanie rozproszonych obrazów¹⁵⁵.

Takiej „wideoklipowej” stylistyce Jarmusch przeciwstawia poetykę długich ujęć-sekwencji, w których „rytm następstwa ujęć odpowiada rytmowi wewnętrznemu planów”¹⁵⁶. Nie tylko zatem milczenie wewnątrz świata przedstawionego, lecz także oszczędność środków filmowych odgrywa rolę w polemice ze współczesną komercyjną kulturą oszałamiania widza i dostarczania mu niskiej rozrywki. Styl ten koresponduje z cytowaną już wypowiedzią Auggiego z *Dymu*: „Nigdy tego nie pojmiesz, jeśli nie zwolnisz, przyjacielu”. Tak jak fotograficzna

¹⁵⁵ E. WIĄCEK: *Mniej uczęszczane...*, s. 32.

¹⁵⁶ Ibidem.

kronika bohatera filmu Wanga zyskuje na znaczeniu, kiedy ogląda się ją wolno i dokładnie (a nie jak teledyski), tak i rzeczywistość – nawet ta filmowa – staje się bardziej wymowna, gdy patrzy się na nią spokojnie i bez sztucznie napędzającego akcję, agresywnego montażu. Przykładów takiej strategii znaleźć można w twórczości reżysera mnóstwo.

W tym kontekście wizja Jarmuscha nie jest bynajmniej zaprzeczeniem tego, o czym była mowa w omówionych już *Dymie* czy *Przypadku Harolda Cricka*. Stanowi raczej dopełnienie nobilitacji opowieści, do jakiej doszło we wskazanych filmach. Jarmusch pokazuje, że czasem słowa „nie stają się ciałem”, a oparty na nich dialog „stanowi zaledwie jeden z elementów; istotnymi wariantami [...] komunikacji jest również gest oraz pauza (zaznaczona bezczynnością lub ciszą)”¹⁵⁷. W takich sytuacjach należy „zwolnić”, skoncentrować się na samym spokojnym postrzeganiu i uczestnictwie w świecie.

Droga Jarmuscha

Podobnie jak w części zanalizowanych wcześniej filmów, w twórczości Jarmuscha odnaleźć można swoisty eklektyzm duchowy. Zainteresowania twórcy obejmują pod tym względem zarówno kulturę Dalekiego Wschodu, jak i specyfikę wierzeń Indian Ameryki Północnej. W pierwszym wypadku należy przywołać *Ghost Dog*, w którym niejednokrotnie już dopatrywano się wpływów – zresztą całkowicie z perspektywy artysty zamierzonych – japońskiej tradycji *bushido*. Wszak tytułowy bohater, wywodzący się z murzyńskiego getta, świadomie dąży do realizacji wzorca osobowego samuraja. Jak zauważa Elżbieta Wiącek, „fantomatyczny samuraj jest fizycznym bohaterem, a zarazem duchem przenikającym każdą scenę filmu; zen utrzymuje, że jest duchem buddyzmu, a nawet wszystkich systemów filozoficznych. Zgodnie z jego etosem Ghost Dog koncentruje się na działaniu w konkretnej chwili. Uświadamia sobie swoją obecność w świecie nie poprzez abstrakcyjną medytację, lecz poprzez powszednią myśl – spostrzegając lub czując”¹⁵⁸.

Truposz z kolei przynosi wgląd w mentalność indiańską, równocześnie eksponując wybrane wątki z przesiąkniętej symboliką religijną (judeochrześcijańską!) twórczości Williama Blake’a. W tym też filmie pojawia się stosunkowo najwięcej wątków romantycznych:

Zdaniem samego reżysera, na najbardziej podstawowym poziomie *Truposz* wyraża ideę, że nasze fizyczne życie jest rodzajem krótkiej podróży, która może zakończyć się w każdej chwili. Zasadniczy trzon historii, którym jest spotkanie i wędrówka dwóch głównych bohaterów, przenika wiele peryferyj-

¹⁵⁷ J. FLIG: *Jim Jarmusch...*, s. 161.

¹⁵⁸ E. WIĄCEK: *Mniej uczęszczane...*, s. 61.

nich wątków: dualizm ludzkiej natury, bigoteria, cienka linia między życiem a śmiercią, wykrzywiony kult sławy itd.¹⁵⁹.

Romantyczny wędrowiec, udający się w podróż inicjacyjną, która ma zapoczątkować istotne zmiany w jego wnętrzu, często podróżuje w towarzystwie przewodnika-nauczyciela, który ma równocześnie pełnić rolę tłumacza między-kulturowego. W sztandarowym polskim przykładzie romantycznej wizji podróży, *Sonetach krymskich* Adama Mickiewicza, funkcję taką pełni orientalny Mirza. W filmie Jarmuscha rolę przewodnika przyjmuje na siebie Nobody. Relacja między nim a Blake'iem nie jest jednak jednoznaczna. Nobody podejmuje się bowiem tej roli pod wpływem przekonania, że wcześniej (w czasach, gdy przebywał w Anglii) to Blake był jego przewodnikiem, kimś, kto pomógł mu w odnalezieniu własnego Ja. Błędnie utożsamiając spotkanego przypadkiem Williama Blake'a z nieżyjącym już przecież poetą, Nobody realizuje misję „przeprowadzenia białego człowieka na drugą stronę”. Zresztą nie jest do końca pewne, czy założenie Nobody'ego było w istocie błędne. Ostatecznie bowiem William zaczyna przejmować duchowe nastawienie, charakterystyczne dla Blake'a poety.

Biorąc pod uwagę zarówno olbrzymi багаż romantycznych konotacji w *Truposzu*, jak i pewne spostrzeżenia natury *stricte* filmowej¹⁶⁰, dzieło to rzeczywiście, jak zauważa Wiącek, trzeba będzie uznać za przełom w twórczości reżysera¹⁶¹. W połączeniu jednak z filmem *Ghost Dog: Droga samuraja*, *Truposz* przestaje sprawiać wrażenie wyjątku od reguły. Pod względem wizji duchowości wiele te filmy łączy. Oba stanowią bowiem próbę spojrzenia na pewne – zdecydowanie odmienne – jej formuły. W odróżnieniu od *Matriksa* czy π , filmy Jarmuscha nie przynoszą chaotycznego zlepka elementów zaczerpniętych z różnych systemów. Wręcz przeciwnie, Jarmusch opisuje niepowtarzalne stany, w których pewnego typu duchowość jest przeszczepiana na grunt pozornie bardzo od niej odległy. Czarnoskóry *Ghost Dog* staje się samurajem, Indianin Nobody przejmując spuściznę duchową poety mistyka Williama Blake'a. I bynajmniej nie wygląda to na utożsamiane czasem z New Age'em brikolazowe gry z systemami wierzeń. W sytuacji, w której większość twórców-postmodernistów przesłizguje się po powierzchni nurtów i idei, Jarmusch prezentuje postaci, które głęboko uwewnętr-

¹⁵⁹ Ibidem, s. 66–67.

¹⁶⁰ Elżbieta Wiącek pisze o radykalnej odmienności *Truposza* od reszty filmów Jarmuscha, odmienności – warto dodać – związanej przede wszystkim ze „zwrotem w stronę przeszłości Ameryki i nawiązaniem do kina gatunku”. Por. ibidem, s. 65. Oczywiście gatunkiem, do jakiego nawiązuje w tym wypadku reżyser, jest western.

¹⁶¹ Jacek Flig pisze z kolei o pozornej nieprzystawalności *Truposza* do poetyki pozostałych filmów Jarmuscha: „Po pierwsze, akcja rozgrywa się w przeszłości [...], a po drugie, film podlega silnej neowesternowej stylizacji. Odkrywając jednak warstwy czasowo-gatunkowego kostiumu, możemy dostrzec znane z wcześniejszej twórczości Jarmuscha tropy i tematy: opresyjność kultury amerykańskiej [...], alienację wynikającą z urbanizacji [...], problemy komunikacyjne, których przyczyną są różnice kulturowe [...]”. J. FLIG: *Jim Jarmusch...*, s. 166.

niły wybrany przez siebie światopogląd. Również jednak i w tym względzie należy chyba mówić nie o polemice, a o pewnym dopełnieniu postmodernistycznych strategii.

Twórczość Jima Jarmuscha mieści w sobie to, co wydaje się najbardziej charakterystyczne dla związków kina postmodernistycznego ze współczesną duchowością. Pojawia się tu zarówno ponowoczesna koncepcja podmiotu-wędrowca, jak i tematyzowanie problemu narracyjności podmiotowości, afirmacja życia w jego codzienności, akcentowanie małych sensów zamiast poszukiwania wielkich czy wreszcie swoiście pojęty duchowy eklektyzm. Warto jednak podkreślić, że każde z tych zagadnień zyskuje w filmach reżysera oryginalną wykładnię.

W osiemnastym odcinku dziewiętnastego sezonu kultowego serialu *Simpsonowie* tytułowa rodzina ze Springfield wybiera się do Sundance, by wziąć udział w słynnym festiwalu kina niezależnego. Tam też bohaterowie spotykają Jima Jarmuscha (reżyser użyczył głosu swojej kreskówkowej wersji), któremu Homer Simpson natychmiast zadaje obliczone na zirykowanie twórcy pytanie: „Kim jesteś?”. Ze stoickim spokojem i cichym westchnieniem Jarmusch stwierdza: „Próbuję na to pytanie odpowiedzieć w moich filmach”. W chwilę potem, kiedy reżyser zaczyna płakać podczas jedzenia surowej cebuli, wmawia Homerowi, że powodem jego łez nie jest bynajmniej spożywane warzywo, lecz to, że on i Simpson już nigdy się nie zobaczą. W tej wypowiedzi Jarmusch nawiązuje oczywiście do przenikającego jego własną twórczość smutku z powodu uniemożliwiającej nawiązanie głębokiej relacji przypadkowości spotkań.

W (auto)ironicznym odwołaniu do filmów reżysera *Broken Flowers* zaprezentowanym w także na wskroś postmodernistycznych *Simpsonach* można się doszukać próby podsumowania autorskiej strategii Jarmuscha. Jest to kino, dla którego konstytutywne jest pytanie „kim jestem?”, od jakiego w ujęciu Taylora rozpoczyna się konstruowanie własnego horyzontu sensotwórczego; to także twórczość przeniknięta nostalgią i poszukiwaniem Innego; to wreszcie jedna z najciekawszych realizacji kina postmodernistycznego, pełna czarnego momentami humoru i autoironicznego dystansu, w której poszukiwanie oryginalnej ścieżki duchowości niemal dosłownie odbywa się przez uwikłanie „w sieć rozmów” z osobami bliskimi, przypadkowymi towarzyszami podróży, a nawet dziwakami pokroju Simpsonów. W końcu każdy ma własną opowieść. I nigdy nie wiadomo, w której z nich znajdzie się szczypta prawdy przywracającej wiarę w sens.

Zakończenie

W zakończeniu *Etyki autentyczności* Charles Taylor postuluje podjęcie wszechstronnej debaty na temat sytuacji, w której znalazł się współczesny człowiek. Równocześnie autor zastrzega:

Skuteczny udział w tej wieloaspektowej debacie jest możliwy pod warunkiem, że uświadomimy sobie, co w kulturze nowoczesności jest wielkie, a co płytkie i niebezpieczne. Parafrazując słowa Pascala o człowieku, nowoczesność charakteryzuje zarazem *grandeur*, jak i *misère*. Tylko perspektywa obejmująca jedno i drugie może dać nam pełny wgląd w kondycję naszej epoki [...]¹.

Wielkość i nędza, wybitne osiągnięcia i bolesne upadki, postęp cywilizacyjny i barbarzyństwo (wystarczy wspomnieć okrucieństwa II wojny światowej) – epoka, w której żyjemy, z pewnością rozdzielana jest przez wewnętrzne przeciwieństwa. Fakt ten dotyczy niemal każdego aspektu naszego funkcjonowania w świecie, łącznie z zagadnieniami duchowości. Współwystępowanie wielkich systemów religijnych, Rorty’owskich grup parafialnych, Taylorowskich minikultur duchowych i indywidualnych epifanii, postaw agnostycznych, ateizmu i wszelkiego rodzaju odmian ruchu New Age, jest źródłem zarówno dobrodziejstw, jak i bolączek. Do pierwszych można by zaliczyć większą niż kiedykolwiek wolność w kreowaniu własnej tożsamości i wytyczaniu oryginalnych, jednostkowych ścieżek duchowych; wśród drugich znalazłyby się takie problemy, jak skrajny relatywizm utrudniający nawiązywanie dialogu czy coraz częściej obserwowany brak orientacji duchowej i moralnej.

Kino najnowsze, jak każda dziedzina sztuki, w pewien sposób odzwierciedla wszystkie te kwestie – zarówno wielkość, jak i nędzę naszej epoki. Analizując skomplikowane związki kinematografii współczesnej z zagadnieniem duchowości, potrzebne narzędzia oraz język opisu znalazłam w pracach Charlesa Taylora, który – pozostając na marginesie radykalnej krytyki moderny charakterystycz-

¹ Ch. TAYLOR: *Etyka autentyczności*. Przeł. A. PAWELEC. Kraków 1996, s. 114–115.

nej dla myślicieli pokroju Jacques'a Derridy czy Richarda Rorty'ego – przedstawia w swoich pracach wizję nowoczesności ciągle żywej i obecnej (a nie zamkniętej i minionej), współtworzącej nieustannie problemy, z jakimi (świadomie lub nie) musi się zmierzyć współczesny podmiot, w większym niż kiedykolwiek stopniu samodzielnie odpowiadający za kształt własnej tożsamości.

Poza obszarem moich rozważań znalazło się wiele zjawisk z pewnością godnych uwagi. Nie pojawiły się na przykład w tej książce odwołania do twórczości Davida Lyncha. A przecież jego nasycone symboliką obrazy – choć bez wątplenia wpisujące się w nurt postmodernizmu – także można interpretować jako pewnego rodzaju traktat o człowieku i jego miejscu w świecie. Lynch koncentruje się jednak przede wszystkim na złożoności ludzkiej psychiki, rządzących człowiekiem popędach i rozmaitych manifestacjach Jungowskiego Cienia. *Miaśteczko Twin Peaks* (1990–1991), będące klasycznym już przykładem postmodernistycznego serialu, nie tylko łączy w sobie elementy różnych – wschodnich i zachodnich – systemów religijnych, lecz także przez wprowadzenie motywu dychotomicznej budowy świata (za pośrednictwem niepokojących postaci demonów, Boba i Mike'a) skłania wręcz do analizy utrzymanej w duchu Jungowskiej koncepcji archetypów. Świat pełen tajemnic, w jakim poruszają się bohaterowie dzieł Lyncha, na przykład *Blue Velvet* (1986), *Zagubionej autostrady* (1997) czy *Mulholland Drive* (2001), choć w gruncie rzeczy pozbawiony istotnych odniesień metafizycznych, przynosi pewną koncepcję duchowości, w której akcentowane są mroczne pierwiastki ludzkiej *psyche*, na co dzień wypierane przez racjonalistyczną, zachodnią świadomość.

Przykładów można by wymienić jeszcze wiele, a każdy z nich mógłby dostarczyć kolejnego argumentu na potwierdzenie tezy o wielkiej złożoności relacji kina i współczesnych typów duchowości. Wszak każde z dzieł – zarówno tych tutaj omówionych, jak i tych pominiętych – przynosi nieco odmienną od pozostałych propozycję rozpatrywania zagadnień duchowych.

Zastanawiając się nad potencjalną przyszłością religii i filozofii, Leszek Kołakowski w jednym z esejów pisze:

Należy przeto spodziewać się, że zawsze będzie dość racji dla wierzących i niewierzących albo – mówiąc jak Pascal – dość światła, by wybranych przez Boga oświecić i by potępionym odebrać ekskuzę, ale też dość ciemności, by pierwszych upokorzyć i by drugich oślepić².

Dopóki taki stan będzie się utrzymywał – a wszystko wskazuje na to, że będzie trwał jeszcze bardzo długo – dopóty kinematografia będzie dawać mu świadectwo. I nie sądzę, by doszło pod tym względem w kinie do jakiegś rewolucji. Z pewnością filmy religijne nie przestaną powstawać, tak samo jak nie zabrak-

² L. KOŁAKOWSKI: *Moje wróżby w sprawie przyszłości religii i filozofii*. W: IDEM: *Mini wykłady o maxi sprawach*. Kraków 2003, s. 301.

nie obrazów polemizujących z zastanymi formami tradycji duchowych. Wszak słusznie zauważa Kołakowski w innym z esejów:

Chociaż [...] wiara w Boga przechowuje się w ciągłości kultury, chociaż dochodzi do wyrazu w ogromnej różnorodności słów i obrazów, wszystkie z nich znaczone przypadłościami naszego doczesnego istnienia, to jednak Bóg nie jest tymczasowym produktem zmiennych i przygodnych okoliczności kultu-ralnych, ale jest miejscem, które trwale przyciąga Rozum, Imaginację i Serce³.

Równolegle do bogatych w (również polemiczne) nawiązania do religii dzieł, powstawać będą też oczywiście filmy pokroju *Dymu* Wayne'a Wanga, w których pojęcie sensu zyskiwać będzie całkowicie niemetafizyczną wykładnię. Wracając do przenośni, którą posłużyłam się we wstępie, można stwierdzić, że wszędzie tam, gdzie pojawi się problem „ale to za mało...”, a pytanie o sens zacznie wysuwać się na pierwszy plan, będą rozwijane nowe (lub reinterpretowane stare) wzory duchowości, a kino – wśród innych sztuk – z pewnością będzie o tym mówić.

Ulubiona dewiza Forresta Gumpa została mu przekazana jeszcze przez matkę w formie aforyzmu: „Życie jest jak pudełko czekoladek, nigdy nie wiesz, co znajdziesz w środku”. Nieco ironicznie rzecz ujmując, można by stwierdzić, że w zasadzie podobnie jest z zagadnieniem duchowości w świecie współczesnym. Ponieważ jest ona pojęciem abstrakcyjnym, dostęp do niej zyskujemy jedynie przez kontakt z jej różnymi reprezentacjami w postaci religii, systemów filozoficznych, dzieł sztuki czy po prostu ludzkich zachowań zakorzenionych w mniej lub bardziej skonkretyzowanym podejściu do kwestii duchowych. Wypadałoby tu zresztą mówić nie tyle o Forrestowym, postmodernistycznym przecie pudełku, ile o ogromnym kufrze, w którym kolejne pudełka umieszczono obok siebie. Ale niektóre z nich najwidoczniej pozostały niedomknięte i dlatego zawartość jednego może się mieszać z zawartością innych, co niejednokrotnie przynosi zaskakujące efekty. Zbadanie zawartości tego duchowego kufra jest nie lada wyzwaniem. Warto je jednak podjąć, gdyż w istocie rzeczy liczy się to, co się za całą tą różnorodnością kryje.

W jednym ze swoich późnych wierszy Czesław Miłosz pisał:

Może świat został przez Pana Boga po to stworzony, żeby odbijał się w nieskończonej liczbie oczu istot żywych, albo, co bardziej prawdopodobne, w nieskończonej liczbie ludzkich świadomości.

Także ludzkich fantazji [...].

Gdzie Pan Bóg chowa te odbicia? Czy ma taki bardzo duży kufer, w którym przechowuje wszystkie swoje skarby?⁴.

³ L. KOŁAKOWSKI: *O Bogu*. W: IDEM: *Mini wykłady...*, s. 118.

⁴ C. MIŁOŚZ: *Kufer*. W: IDEM: *Druga przestrzeń*. Kraków 2006, s. 36.

Filmy, będące efektem pracy ludzkiej świadomości (a także nad- i podświadomości), są zawsze pewnego typu odbiciem istotnych współcześnie zagadnień. I nie muszą się w nich wcale pojawiać wielkie pytania o sens, Boga czy istotę życia, by można było dostrzec w nich próbę rozpoznania miejsca człowieka w świecie. Czy to za pomocą przemyślanych konstrukcji filozoficznych lub religijnych, czy to przez skupienie uwagi na „małych sensach”, jakie pojawiają się w ludzkiej codzienności, czy nawet w formie *stricte* postmodernistycznych zabaw z tekstami, obrazy te mówią wprost lub pośrednio o tym, w jaki sposób określamy w dzisiejszych czasach naszą tożsamość, jaki jest nasz stosunek do problemu podmiotowości i jakie zagadnienia nas najbardziej niepokoją. Jako takie, filmy – także te, których tutaj nie przywołano – współtworzą swego rodzaju artystyczną sieć rozmów, na wzór tej opisywanej przez Taylora, w której różne wizje spotykają się, wchodzi w dialog, czasem polemizują ze sobą, a niekiedy nawzajem się uzupełniają.

Bibliografia

- ABRAMS M.H.: *Zwierciadło i lampa. Romantyczna tradycja poezji a tradycja krytyczno-literacka*. Przeł. M.B. FEDEWICZ. Gdańsk 2003.
- An Interview with Ron Fricke. <http://www.in70mm.com/news/2011/fricke/index.htm>. Data dostępu: 28 grudnia 2011.
- AUGÉ M.: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Przeł. R. CHYMKOWSKI. Warszawa 2010.
- BACHELARD G.: *Poetyka marzenia*. Przeł. L. BROGOWSKI. Gdańsk 1998.
- BAER R.N.: *W matni New Age*. Przeł. J. KŁOS. Kraków 1996.
- BARTCZAK M.: *Wśród nocnych duchów i cykad*. „artPapier” 2011, nr 3. <http://www.artpapier.com/index.php?pid=2&cid=3&aid=2747>. Data dostępu: 28 grudnia 2011.
- BARRIS J.: *Lost: Zagubieni. Problem życia po narodzinach*. W: *Lost. Zagubieni i filozofia. Mroczna strona wyspy*. Red. S. KAYE. Przeł. B. SAŁBUT. Gliwice 2010.
- BATAILLE G.: *Doświadczenie wewnętrzne*. Przeł. O. HEDEMAN. Warszawa 1998.
- BAUDRILLARD J.: *Spółczesność konsumpcyjna: jego mity i struktury*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2006.
- BAUMAN Z.: *Moralność bez etyki*. W: IDEM: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa 1994.
- BELLAH R.N., MADSEN R., SULLIVAN W.M., SWIDLER A., TIPTON S.M.: *Sklonności serca. Indywidualizm i zaangażowanie po amerykańsku*. Przeł. D. STASIAK, P. SKURROWSKI, T. ŻYRO. Warszawa 2007.
- BERMAN M.: *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. SZUSTER. Kraków 2006.
- Biblia Tysiąclecia*. Przeł. W. BOROWSKI et al. Red. K. DYNARSKI. Poznań 1996.
- BIDERMAN S., DEVLIN W.J.: *Taoizm Johna Locke’a*. W: *Lost. Zagubieni i filozofia. Mroczna strona wyspy*. Red. S. KAYE. Przeł. B. SAŁBUT. Gliwice 2010.
- BIELIK-ROBSON A.: *Czas moralistów*. W: EADEM: *Romantyzm, niedokończony projekt*. Kraków 2008.
- BIELIK-ROBSON A.: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004.
- BIELIK-ROBSON A.: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000.
- BIELIK-ROBSON A.: *Leninizm apokaliptyczny*. W: EADEM: *Romantyzm, niedokończony projekt*. Kraków 2008.

- BIELIK-ROBSON A.: *Myśl postsekularna, czyli teologia pod stołem*. „artPapier” 2008, nr 17. <http://www.artpapier.com/index.php?pid=2&cid=15&aid=1543>. Data dostępu: 28 grudnia 2011.
- BIELIK-ROBSON A.: „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków 2008.
- BIELIK-ROBSON A.: *Nieukończona praca żałoby: śmierć w nowoczesności*. W: EADEM: *Romantyzm, niedokończony projekt*. Kraków 2008.
- BIELIK-ROBSON A.: *Romantyzm, niedokończony projekt*. Kraków 2008.
- BIELIK-ROBSON A.: *Slavoj Žižek, czyli jak filozofuje się sierpem i młotem*. W: EADEM: *Romantyzm, niedokończony projekt*. Kraków 2008.
- BLISS M.: *Dreams Within a Dream. The Films of Peter Weir*. Illinois 2000.
- BUBER M.: *Problem człowieka*. Przeł. J. DOKTÓR. Warszawa 1993.
- CIAPARA E.: *Świat bez komputerów*. „Film” 2000, nr 2, s. 53.
- CIRLOT J.-E.: *Słownik symboli*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2000.
- CZAJA D.: *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe*. Kraków 2005.
- CZAJA D.: *Imiona pustki*. „artPapier” 2008, nr 19. <http://www.artpapier.com/index.php?pid=2&cid=15&aid=1586>. Data dostępu: 28 grudnia 2011.
- CZAJA D.: *Szyfr i epifania*. http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/biblioteka_gnosis/kinema/czaja_pi.htm. Data dostępu: 17 maja 2008.
- CZARTORYSKI B.: *Upiory XXI wieku*. „Kino” 2010, nr 9, s. 24–29.
- DAVIS E.: *TechGnoza*. Przeł. J. KIERUL. Poznań 2002.
- DOPARTOWA M.: *Czy kino może nawrócić? Wokół „Pasji” Mela Gibsona*. Kraków 2004.
- DZIWIŚ ST., SVIDERCOSCHI G.F.: *Świadectwo*. Przeł. M. WOLIŃSKA-RIEDI. Warszawa 2007.
- EBERT R.: *Baraka*. W: IDEM: *The Great Movies III*. Chicago–London 2010.
- ECO U.: *Czytanie świata*. Przeł. M. WOŹNIAK. Kraków 1999.
- ECO U.: *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*. W: IDEM: *Imię róży*. Przeł. A. SZYMAŃSKI. Warszawa 1988.
- ELIADE M.: *Mit wiecznego powrotu*. Przeł. K. KOCJAN. Warszawa 1998.
- ELIADE M.: *Mity, sny i misteria*. Przeł. K. KOCJAN. Warszawa 1999.
- ELIADE M.: *Okultyzm, czary, mody kulturalne*. Przeł. I. KANIA. Kraków 1992.
- ELIADE M.: *Sacrum. Mit. Historia. Wybóresejów*. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1970.
- ELIADE M., COULIANO I.P.: *Słownik religii*. Przeł. A. KURYŚ. Warszawa 1994.
- Encyklopedia kina*. Red. T. LUBELSKI. Kraków 2003.
- FILEK J.: *Dusza syrenki, czyli o istocie macdisneywoodu*. „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 40, s. 9.
- FIREMAN G., MCVAY T., FLANAGAN O.: *Introduction*. In: *Narrative and Consciousness*. Eds. G. FIREMAN, T. MCVAY, O. FLANAGAN. New York 2003.
- FLIG J.: *Jim Jarmusch – świat piękniejszy niż brookliński most*. W: *Mistrzowie kina amerykańskiego*. T. 3: *Współczesność*. Red. Ł.A. PLESNAR, R. SYSKA. Kraków 2010.
- FONTANA P.: *Szukanie Boga w Matriksie*. W: *Wybierz czerwoną pigułkę. Nauka, filozofia i religia w „Matrix”*. Red. G. YEFFETH. Przeł. W. DERECHOWSKI. Gliwice 2003.
- FORD J.L.: *Buddyzm, mitologia i Matrix*. W: *Wybierz czerwoną pigułkę. Nauka, filozofia i religia w „Matrix”*. Red. G. YEFFETH. Przeł. W. DERECHOWSKI. Gliwice 2003.
- FOUCAULT M.: *O innych przestrzeniach. Heterotopie*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117–125.

- FROMM E.: *Miłość, płęć i matriarchat*. Przeł. B. RADOMSKA, G. SOWIŃSKI. Poznań 2002.
- GADAMER H.-G.: *Język i rozumienie*. Wyb. i przeł. P. DEHNEL, B. SIEROCKA. Warszawa 2003.
- GALLAGHER D.B.: *Tomasz z Akwinu i Rose o wierze i rozumie*. W: *Lost. Zagubieni i filozofia. Mroczna strona wyspy*. Red. S. KAYE. Przeł. B. SAŁBUT. Gliwice 2010.
- GRAF A.: *The Cinema of Wim Wenders: The Celluloid Highway*. London 2002.
- GREENE G.: *Koniec romansu*. Przeł. J.J. SZCZEPAŃSKI. Toruń 1999.
- GRÖNING P.: *Reżyser o filmie*. <http://www.gutekfilm.pl/wielka-cisza/rezyser.php>. Data dostępu: 22 listopada 2007.
- GRÜN A.: *O duchowości inaczej*. Przeł. K. ZIMMERER. Kraków 2003.
- GRZYWAŁSKA N.: *Wielka cisza*. „Kino” 2007, nr 5, s. 79.
- GWÓŹDŹ A.: *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*. Kraków 2004.
- HEIDEGGER M.: *Budować, mieszkać, myśleć*. W: IDEM: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Oprac. i przeł. K. MICHAŁSKI. Warszawa 1977.
- HICKFORD S.: *Cięgi zbierają wszyscy*. Rozmowa z Alejandro AMENÁBAREM. „Gazeta Wyborcza” z 12 marca 2010, s. 21.
- HOFF B.: *Tao Kubusia Puchatka*. Przeł. R.T. PRINKE. Poznań 1995.
- IRVING W.: *Legenda o Sennej Kotlinie*. W: IDEM: *Rip Van Winkle i inne opowiadania*. Przeł. W. KOMARNICKA. Warszawa 1992.
- JANICKA B.: *Nieszczęsna Hadewijch*. „Kino” 2011, nr 2, s. 105.
- JANION M.: *Hermeneutyka*. W: EADEM: *Humanistyka: poznanie i terapia*. Warszawa 1982.
- JAY M.: *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2008.
- Jessika Hausner o swoim filmie. Wypowiedź opublikowana na stronie: <http://www.gutekfilm.pl/lourdes/jessicahausner.php>. Data dostępu: 24 stycznia 2010.
- JONAS H.: *Religia gnozy*. Przeł. M. KLIMOWICZ. Kraków 1994.
- JUNG C.G.: *Próba psychologicznej interpretacji dogmatu o Trójcy Świętej*. W: IDEM: *Archetypy i symbole*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa 1981.
- KALAGA W.: *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków 2001.
- KEMPNA M.: 2pr. „artPapier” 2007, nr 12. <http://www.artpapier.com/index.php?pid=2&cid=3&aid=815>. Data dostępu: 28 grudnia 2011.
- KEMPNA M.: *„Byłem sam w ciemności” – motywy gnostyckie w filmie „π” Darrena Aronofsky’ego*. W: *Odcienie gnozy*. Red. M. PIÓG. Katowice 2007.
- KEMPNA M.: *Ciche światło, wielka cisza*. „artPapier” 2008, nr 24. <http://www.artpapier.com/index.php?pid=2&cid=3&aid=1693>. Data dostępu: 28 grudnia 2011.
- KEMPNA M.: *O świętości inaczej*. „Opcje” 2009, nr 1, s. 110–111.
- KEMPNA M.: *O życiu, literaturze i bawarskich ciasteczkach*. „artPapier” 2007, nr 23. <http://www.artpapier.com/index.php?pid=2&cid=12&aid=1049>. Data dostępu: 28 grudnia 2011.
- KEMPNA M.: *Siedem razy siedem, czyli jak skonstruować horyzont sensotwórczy w siedmiu krokach na przykładzie siedmiu filmów Marka Koterskiego*. „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59, s. 194–214.
- KEMPNA M.: *Wygnanie z raju według Andrieja Zwiagincewa*. „artPapier” 2008, nr 6. <http://www.artpapier.com/index.php?pid=2&cid=3&aid=1245>. Data dostępu: 28 grudnia 2011.

- Kino Kieślowskiego, kino po Kieślowskim*. Red. A. GWÓŹDŹ. Warszawa 2006.
- Kino Krzysztofa Kieślowskiego*. Red. T. LUBELSKI. Kraków 1997.
- KŁOCZOWSKI J.A.: Czym jest duchowość? – kontekst religijny i kulturowy. W: *Fenomen duchowości*. Red. A. GRZEGORCZYK, J. SÓJKA, R. KOSCHANY. Poznań 2006.
- KŁUSKIEWICZ Ł.: *Generacja NICponi*. „Kino” 2006, nr 4, s. 13–16.
- KŁYS T.: *Filmy (nie)religijne*. W: *Między słowem a obrazem*. Red. M. JAKUBOWSKA, T. KŁYS, B. STOLARSKA. Kraków 2005.
- KOLASIŃSKA I.: *Film biblijny*. W: *Wokół kina gatunków*. Red. K. LOSKA. Kraków 2001.
- KOŁAKOWSKI L.: *Moje wróżby w sprawie przyszłości religii i filozofii*. W: IDEM: *Mini wykłady o maxi sprawach*. Kraków 2003.
- KOŁAKOWSKI L.: *O Bogu*. W: IDEM: *Mini wykłady o maxi sprawach*. Kraków 2003.
- KORNATOWSKI M.: *Ballada na koniec wieku*. „Kino” 2000, nr 2, s. 45–46.
- KORNATOWSKA M.: *Demiurg melancholijny i anarchiczny*. „Kino” 2000, nr 4, s. 15–20.
- KOSIŃSKA K.: *Apichatpong Weerasethakul: otwartość dżungli i nieoczywiste emocje*. W: *Autorzy kina azjatyckiego*. Red. A. HELMAN, A. KAMROWSKA. Kraków 2010.
- KUNCE A.: *Tożsamość i postmodernizm*. Warszawa 2003.
- LACARRIÈRE J.: *Cień i światło (fragment)*. Przeł. M. KOWALSKA. „Literatura na Świecie” 1987, nr 12, s. 49–58.
- LEITCH T.: *Słowo filmem się stało – o dylematach ekranizacji Biblii*. Przeł. K. BYKOWSKA. „Studia Filmoznawcze” 2004, nr 25, s. 197–209.
- LIS M.: *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*. Opole 2007.
- LOSKA K.: *Kino gatunków – wprowadzenie*. W: *Kino gatunków wczoraj i dziś*. Red. K. LOSKA. Kraków 1998.
- LOSKA K.: *Postmodernizm*. W: *Encyklopedia kina*. Red. T. LUBELSKI. Kraków 2003.
- Lost. Zagubieni i filozofia. Mroczna strona wyspy*. Red. S. KAYE. Przeł. B. SAŁBUT. Gliwice 2010.
- LUBELSKI T.: *Powrót*. „Kino” 2004, nr 3, s. 23–24.
- LYNCH G.: *Cultural Theory and Cultural Studies*. In: *The Routledge Companion to Religion and Film*. Ed. J. LYDEN. London–New York 2009.
- LYOTARD J.-F.: *Kondycja postmodernistyczna*. Przeł. A. TABORSKA. „Literatura na Świecie” 1988, nr 8–9, s. 280–300.
- LYOTARD J.-F.: *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* Przeł. M.P. MARKOWSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1997.
- MAJMUREK J.: *Czasoprzestrzeń Tsai Ming-lianga*. „Kino” 2009, nr 4, s. 32–34.
- MAJMUREK J.: *Hadewijch*. „Kino” 2011, nr 1, s. 80–81.
- MARCZAK M.: *„Anioł w szafie” – o poszukiwaniu tożsamości filmu religijnego*. W: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*. Red. M. PRZYLIPIAK, K. KORNACKI. Gdańsk 2002.
- MARCZAK M.: *Poetyka filmu religijnego*. Kraków 2000.
- MATHEWS S.: *35 MM Dreams: Conversations with Five Directors about Australian Cinema*. <http://www.peterweircave.com/articles/fivedir.html>. Data dostępu: 17 maja 2008.
- MCCORMICK R.W.: *The Writer in Film: Wrong Move*. In: *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative and the Postmodern Condition*. Eds. R.F. COOK, G. GEMUNDEN. Detroit 1997.

- MIŁOSZ C.: *Kufer*. W: IDEM: *Druga przestrzeń*. Kraków 2006.
- MODRZEJEWSKA E.: *Inspiracja biblijna w kinie – rys historyczny*. W: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*. Red. M. PRZYLIPIAK, K. KORNACKI. Gdańsk 2002.
- MUCHARSKI P.: *Kiedy mówimy o Bogu, nie o Bogu mówimy*. „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 11, s. 17.
- NADGRODKIEWICZ G.: *O kilku aspektach prawdy. „Pasja” Mela Gibsona*. W: *Kino amerykańskie. Dzieła*. Red. E. DURYS, K. KLEJSA. Kraków 2006.
- NAWARECKI A.: *Czarna mikrologia*. W: *Skala mikro w badaniach literackich*. Red. A. NAWARECKI, M. BOGDANOWSKA. Katowice 2005.
- NAWARECKI A.: *Mikrologia, genologia, miniatura*. W: *Miniatura i mikrologia literacka*. Red. A. NAWARECKI. T. 1. Katowice 2000.
- ORLIŃSKI W.: *CNN na żywo ze starożytnej Aleksandrii*. „Gazeta Wyborcza” z 12 marca 2010, s. 20.
- PALMER R.E.: *Manifest hermeneutyczny*. Przeł. M. KRÓL, W. LUBOWIECKI. „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1, s. 150–171.
- PESSOA F.: *Księga niepokoju napisana przez Bernarda Soaresa*. Wyb. i przeł. J.Z. KŁawe. Warszawa 1995.
- PIERZCHAŁA A.: *Obcość przezwyciężona? Film japoński a kultura europejska*. Kraków 2005.
- PIOTROWSKA M.: *Spojrzenie ruchome i wirtualne. Wędrówki Wima Wendersa po pejzażu audiowizualnym*. W: *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur*. Red. A. GWÓDŹ. Kraków 2004.
- PIWIŃSKA M.: *Złe wychowanie*. Gdańsk 2005.
- PŁAŻEWSKI J.: *Ludzie Boga*. „Kino” 2011, nr 1, s. 74.
- Prawda obrazów (Zapis rozmowy Petera W. Jansena z Wimem Wendersem przeprowadzonej dla stacji telewizyjnej 1 Plus 1 kwietnia 1989 w Berlinie)*. W: *Wim Wenders*. Wyd. P.C. SEEL, B. ZMUDZIŃSKI. Kraków 1993.
- PROKOPIUK J.: *Matrix – świat gnostycki*. „Kino” 1999, nr 12, s. 26–28.
- PROKOPIUK J.: *Trzy drogi gnozy*. W: IDEM: *Jestem heretykiem. Ogdoada gnostycka*. Białystok 2004.
- PRZYLIPIAK M., SZYŁAK J.: *Kino najnowsze*. Kraków 1998.
- QUISPEL G.: *Gnoza*. Przeł. B. KITA. Warszawa 1988.
- REKOWSKA J.: *Era Wodnika. „Piknik pod Wiszącą Skalą” Petera Weira*. W: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*. Red. M. PRZYLIPIAK, K. KORNACKI. Gdańsk 2002.
- RICOEUR P.: *Hermeneutyczna funkcja dystansu*. W: IDEM: *Język, tekst, interpretacja: wybór pism*. Przeł. P. GRAFF, K. ROSNER. Warszawa 1989.
- RICOEUR P.: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2006.
- ROBERTS M.: *Transnational Geographic. Perspectives on „Baraka”*. In: *New Exoticisms. Changing Patterns in the Construction of Otherness*. Ed. I. SANTAOLALLA. Amsterdam–Atlanta 2000.
- RORTY R.: *Postmodernistyczny liberalizm mieszczański*. Przeł. P. CZAPLIŃSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1997.
- ROUVILLOIS S.: *New Age – kultura i filozofia*. Przeł. K. MAŁEŁ, K. SKORULSKI. Kraków 1996.
- Rozmowa z reżyserem filmu „Milarepa”*. Wywiad opublikowany na stronie: <http://www.film.gildia.pl/filmy/milarepa/rozmowa-z-rezyserem>. Data dostępu: 25 stycznia 2009.

- Rozmowa z *Jessiką Hausner*. Wywiad opublikowany na stronie: <http://www.gutekfilm.pl/lourdes/rozmowa.php>. Data dostępu: 24 stycznia 2010.
- RUSSELL Ch.: *Cindy Sherman, neogotyizm i postmodernizm*. Przeł. J. PŁUCIENNIK. W: *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*. Red. G. GAZDA, A. IZDEBSKA, J. PŁUCIENNIK. Kraków 2002.
- RYAN T., MCFARLANE B.: *Peter Weir – w kierunku środka*. W: *Kino Antypodów*. Red. L. SOSNOWSKI. Kraków 1983.
- RYCHWAŁSKI R.: *Dlaczego oni palą tyle papierosów? – Rzecz o filmach Wong Kar-Waia*. W: *Nowe nawigacje II*. Red. P. KLETOWSKI, P. MARECKI. Kraków 2003.
- SCHMITT E.-E.: *Ewangelia według Piłata*. Przeł. K. RODOWSKA. Kraków 2003.
- SCHMITT E.-E.: *Pan Ibrahim i kwiaty Koranu*. Przeł. B. GRZEGORZEWSKA. Kraków 2006.
- SŁAWEK T.: *Komparatystyka, czyli powszechność literatury*. W: IDEM: *Żaglowiec, czyli przeciw swojskości*. Wyb. Z. KADŁUBEK. Katowice 2006.
- SOBAŃSKI O.: *Forrest Gump, lustro Ameryki*. „Kino” 1994, nr 11, s. 33.
- SOBIESZEK B.: *Jeździec bez głowy*. „Film” 2000, nr 2, s. 50–52.
- SOBOLEWSKA A.: *Mapy duchowe współczesności. Co nam zostało z Nowej Ery?* Warszawa 2009.
- SOBOLEWSKI T.: *Melancholia*. „Kino” 1984, nr 1, s. 48–49.
- SOBOLEWSKI T.: *Oddajcie mi mojego Jezusa*. „Gazeta Wyborcza” z 7 stycznia 2011, s. 16.
- SOBOLEWSKI T.: *Podglądanie wiary*. „Gazeta Wyborcza” z 5–6 września 2009, s. 12.
- SOBOLEWSKI T.: *Poszukiwanie sensu*. W: *Ukryta religijność kina*. Red. M. LIS. Opole 2002.
- SOSNOWSKI L.: *Religijny film*. W: *Encyklopedia kina*. Red. T. LUBELSKI. Kraków 2003.
- SOWIŃSKA I.: *Dźwięki i obrazy*. Katowice 2001.
- STACHÓWNA G.: *M. Night Shyamalan – „Uwierzyć, że to wszystko ma sens”*. W: *Mistrzowie kina amerykańskiego*. T. 3: *Współczesność*. Red. Ł.A. PLESNAR, R. SYSKA. Kraków 2010.
- STANISŁAWSKI K.: *Wim Wenders*. W: IDEM: *Nowe kino niemieckie od 1962 r. do teraz: wraz z leksykonem reżyserów*. Sopot 1998.
- STEINER G.: *Gramatyki tworzenia*. Przeł. J. ŁOZIŃSKI. Poznań 2004.
- STRÓŻEWSKI W.: *O możliwości sacrum w sztuce*. W: IDEM: *Wokół piękna. Szkice z estetyki*. Warszawa 2002.
- SULKA I.: *Darren Aronofsky – destrukcja marzeń, dekonstrukcja formy*. W: *Mistrzowie kina amerykańskiego*. T. 3: *Współczesność*. Red. Ł.A. PLESNAR, R. SYSKA. Kraków 2010.
- SYSKA R.: *Tsai Ming-liang: Samotność w Tajpej*. W: *Autorzy kina azjatyckiego*. Red. A. HELMAN, A. KAMROWSKA. Kraków 2010.
- SZYŁAK J.: *Kino i coś więcej. Szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widzów*. Kraków 2001.
- Światowa encyklopedia filmu religijnego. Red. M. LIS, A. GARBICZ. Kraków 2007.
- TARKOWSKI A.: *Kompleks Tołstoja. Myśli o życiu, sztuce i filmie*. Oprac. S. KUŚMIERCZYK. Warszawa 1989.
- TARKOWSKI A.: ***** *Vot i leto proshlo...* V: IDEM: *Stihi raznyh let*. Moskva 1983. <http://www.litera.ru/stixiya/authors/tarkovskij/vot-i-leto.html>. Data dostępu: 2 sierpnia 2006.

- TARNAS R.: *Dzieje umysłowości zachodniej. Idee, które ukształtowały nasz światopogląd*. Przeł. M. FILIPCZUK, J. RUSZKOWSKI. Poznań 2002.
- TATAROWA I.: *Ergo sum. Poszukiwanie sensu istnienia w polskim i radzieckim filmie 1960–1990*. Warszawa 2004.
- TAYLOR Ch.: *Etyka autentyczności*. Przeł. A. PAWELEC. Kraków 1996.
- TAYLOR Ch.: *Oblicza religii dzisiaj*. Przeł. A. LIPSZYC. Kraków 2002.
- TAYLOR Ch.: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. GRUSZCZYŃSKI, O. LATEK, A. LIPSZYC et al. Oprac. T. GADACZ. Warszawa 2001.
- TERESA OD JEZUSA, św.: *Twierdza wewnętrzna*. W: EADEM: *Dzieła*. T. 2. Przeł. H.P. KOS-SOWSKI. Kraków 1987.
- TILLICH P.: *Pytanie o Nieuwarunkowane. Pisma z filozofii religii*. Przeł. J. ZYCHOWICZ. Kraków 1994.
- TISCHNER J.: *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Kraków 1999.
- TISCHNER J.: *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*. Oprac. A. BOBKO. Wrocław 2003.
- TOPOLSKI J.: *Kino milczenia. Estetyka zen i film*. „Kino” 2006, nr 3, s. 34–37.
- TRIER L. VON: *Spowiedź DOGMA-tyka*. Przeł. T. SZCZEPAŃSKI. Kraków 2000.
- USZYŃSKI J.: *Wenders wędrowiec*. W: Wim Wenders. Wyd. P.C. SEEL, B. ZMUDZIŃSKI. Kraków 1993.
- VUARNET J.-N.: *Ekstazy kobiece*. Przeł. K. MATUSZEWSKI. Gdańsk 2003.
- WERBIŃSKI I.: *Problemy i zadania współczesnej hagiologii*. Toruń 2004.
- WIĄCEK E.: *Mniej uczęszczane ścieżki do raju. O filmach Jima Jarmuscha*. Kraków 2001.
- WIĄCEK E.: *Uwiedziony przez obraz: Abbas Kiarostami*. W: *Nowe nawigacje II*. Red. P. KLETOWSKI, P. MARECKI. Kraków 2003.
- WILBER K.: *Jeden smak. Przemyślenia nad integralną duchowością*. Przeł. H. SMAGACZ. Warszawa 2000.
- WILBER K.: *Krótką historia wszystkiego*. Przeł. H. SMAGACZ. Warszawa 1997.
- WILKOSZEWSKA K.: *Wariacje na postmodernizm*. Kraków 1997.
- WITALEWSKI K.: *Mistyczny humanista*. „Kino” 2011, nr 5, s. 32–34.
- WOJNICKA J.: *Człowiek i natura. Romantyczny pejzaż w filmie Herzoga*. W: Werner Herzog. Wyd. P.C. SEEL, B. ZMUDZIŃSKI. Kraków 1994.
- WRIGHT M.J.: *Religion and Film. An Introduction*. London 2007.
- Wybierz czerwoną pigułkę. *Nauka, filozofia i religia w „Matrix”*. Red. G. YEFFETH. Przeł. W. DERECHOWSKI. Gliwice 2003.
- ZABŁOCKA-SKOREK J.: *Tim Burton – dziwak w fabryce snów*. W: *Mistrzowie kina amerykańskiego*. T. 3: *Współczesność*. Red. Ł.A. PLESNAR, R. SYSKA. Kraków 2010.
- ZALEWSKI A.: *Opowieści z zaświatów. „Sok z żuka” i śmierć postmodernistyczna*. „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 237–245.
- ZARĘBSKI K.J.: *Drzewo życia*. „Kino” 2011, nr 7–8, s. 88–89.
- ZARĘBSKI K.J.: *Karol – człowiek, który został papieżem*. „Kino” 2005, nr 7–8, s. 58–59.
- ZWIAGINCEW A.: *Przypowieść z tajemnicą. Wywiad udzielony Andrzejowi Kołodyńskiemu*. „Kino” 2004, nr 3, s. 20–22.
- ŻIŻEK S.: *Kruchy absolut, czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*. Przeł. M. KROPIWNICKI. Warszawa 2009.
- ŻIŻEK S.: *Kukła i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*. Przeł. M. KROPIWNICKI. Bydgoszcz–Warszawa–Wrocław 2006.

ŽIŽEK S.: *Lacrimae rerum: Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*. Przeł. G. JANKOWICZ et al. Kraków 2007.

ŽIŽEK S.: *O wierze*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 2008.

ŻYCIŃSKI J.: *Bóg postmodernistów. Wielkie pytania filozofii we współczesnej krytyce moderny*. Lublin 2001.

Cytowane strony internetowe:

<http://www.barakasamsara.com>. Data dostępu: 28 grudnia 2011.

<http://www.imdb.com/title/tt1925421/trivia>. Data dostępu: 16 lutego 2012.

<http://www.spiritofbaraka.com/samsara>. Data dostępu: 27 grudnia 2011.

Filmografia

- π*. Reż. D. ARONOFSKY. USA 1998.
- Agora*. Reż. A. AMENÁBAR. Hiszpania 2009.
- Alicja w miastach (Alice in den Städten)*. Reż. W. WENDERS. RFN 1974.
- Aż na koniec świata (Bis ans Ende der Welt)*. Reż. W. WENDERS. Niemcy, Francja, Australia 1991.
- Baraka*. Reż. R. FRICKE. USA 1992.
- Bez lęku (Fearless)*. Reż. P. WEIR. USA 1993.
- Broken Flowers*. Reż. J. JARMUSCH. USA 2005.
- Chronos*. Reż. R. FRICKE. Kanada, USA 1985.
- Ciche światło (Luz silenciosa)*. Reż. C. REYGADAS. Francja, Holandia, Meksyk, Niemcy 2007.
- Czarny łabędź (Black Swan)*. Reż. D. ARONOFSKY. USA 2010.
- Czas religii (L'Or di Religione)*. Reż. M. BELLOCCHIO. Włochy 2002.
- Drzewo życia (The Tree of Life)*. Reż. T. MALICK. USA 2011.
- Dym (Smoke)*. Reż. W. WANG. USA 1996.
- Fałszywy ruch (Falsche Bewegung)*. Reż. W. WENDERS. RFN 1975.
- Fanatyk (The Believer)*. Reż. H. BEAN. USA 2001.
- Forrest Gump*. Reż. R. ZEMECKIS. USA 1994.
- Ghost Dog: Droga samuraja (Ghost Dog: The Way of the Samurai)*. Reż. J. JARMUSCH. USA 1999.
- Gnijąca panna młoda (Corpse Bride)*. Reż. T. BURTON. Wielka Brytania, USA 2005.
- Hadewijch*. Reż. B. DUMONT. Francja 2009.
- Jabłka Adama (Adams æbler)*. Reż. A.T. JENSEN. Szwecja 2005.
- Jak daleko, jak blisko (In weiter Ferne, so nah!)*. Reż. W. WENDERS. Niemcy 1993.
- Jak w niebie (Så som i himmelen)*. Reż. K. POLLAK. Szwecja 2004.
- Jan Paweł II (Pope John Paul II)*. Reż. J.K. HARRISON. Polska, Włochy, USA 2005.
- Jan Paweł II. Nie lękajcie się (Have No Fear: The Life of Pope John Paul II)*. Reż. J. BLECKNER. USA 2005.
- Jasminum*. Reż. J.J. KOLSKI. Polska 2006.
- Jelena*. Reż. A. ZWIAGINCEW. Rosja 2011.
- Jezus z Nazaretu (Jesus of Nazareth)*. Reż. F. ZEFFIRELLI. Wielka Brytania, Włochy 1977.

- Jeździec bez głowy (Sleepy Hollow)*. Reż. T. BURTON. Niemcy, USA 1999.
- Jeździec wielorybów (Whale Rider)*. Reż. N. CARO. Nowa Zelandia, RFN 2002.
- Karol. Człowiek, który został papieżem*. Reż. G. BATTIATO. Francja, Kanada, RFN, Polska, Włochy 2005.
- Karol. Papież, który pozostał człowiekiem*. Reż. G. BATTIATO. Francja, Kanada, RFN, Polska, Włochy 2006.
- Karol Wojtyła – tajemnice papieża (Karol Wojtyla – Geheimnisse eines Papstes)*. Reż. G. VON BOEHM. Niemcy 2006.
- Kawa i papierosy (Coffee and Cigarettes)*. Reż. J. JARMUSCH. USA 2003.
- Kolory rajy (Rang-e khoda)*. Reż. M. MAJIDI. Iran 1999.
- Koniec romansu (The End of the Affair)*. Reż. N. JORDAN. USA, Wielka Brytania 1999.
- Lisbon Story*. Reż. W. WENDERS. Niemcy, Portugalia 1994.
- Lourdes*. Reż. J. HAUSNER. Austria, Francja, Niemcy 2009.
- Ludzie Boga (Des hommes et des dieux)*. Reż. X. BEAUVOIS. Francja 2010.
- Luk (Hwal)*. Reż. KIM KI-DUK. Korea Południowa 2005.
- Maria*. Reż. A. FERRARA. Francja, Włochy, USA 2005.
- Matka Teresa (Madre Teresa)*. Reż. F. COSTA. Włochy 2003.
- Matka Teresa – w imię Dzieci Bożych (Mother Teresa: In the Name of God's Poor)*. Reż. K. CONNOR. Wielka Brytania, Niemcy, USA 1997.
- Matrix (The Matrix)*. Reż. A. i L. WACHOWSCY. USA 1999.
- Matrix: Reaktywacja (The Matrix Reloaded)*. Reż. A. i L. WACHOWSCY. USA 2003.
- Matrix: Rewolucje (The Matrix Revolutions)*. Reż. A. i L. WACHOWSCY. USA 2003.
- Milarepa*. Reż. N. CHOKLING. Indie, Bhutan 2006.
- Mistery Train*. Reż. J. JARMUSCH. USA 1989.
- Narodzenie (The Nativity Story)*. Reż. C. HARDWICKE. USA 2006.
- Niebo nad Berlinem (Der Himmel über Berlin)*. Reż. W. WENDERS. Francja, RFN 1987.
- Nie wracaj w te strony (Don't Come Knocking)*. Reż. W. WENDERS. Niemcy, Francja, USA 2005.
- Noc na Ziemi (Night on Earth)*. Reż. J. JARMUSCH. USA 1991.
- Notatnik strojów i miast (Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten)*. Reż. W. WENDERS. RFN 1989.
- Opowieść o Zbawicielu (The Visual Bible: The Gospel of John)*. Reż. Ph. SAVILLE. USA 2003.
- Ostatnia fala (The Last Wave)*. Reż. P. WEIR. Australia 1977.
- Pan Ibrahim i kwiaty Koranu (Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran)*. Reż. F. DUPEYRON. Francja 2003.
- Pan i władca: Na krańcu świata (Master and Commander: The Far Side of the World)*. Reż. P. WEIR. USA 2003.
- Paris, Texas*. Reż. W. WENDERS. Wielka Brytania, Francja, RFN 1984.
- Pasja (The Passion of the Christ)*. Reż. M. GIBSON. USA 2004.
- Piknik pod Wiszącą Skalą (Picnic at Hanging Rock)*. Reż. P. WEIR. Australia 1975.
- Po deszczu (Ame agaru)*. Reż. T. KOIZUMI. Japonia 1999.
- Powrót (Vozvrashchenie)*. Reż. A. ZWIAGINCEW. Rosja 2003.
- Przełamując fale (Breaking the Waves)*. Reż. L. VON TRIER. Dania, Francja, Holandia, Islandia, Norwegia, Szwecja 1996.

- Przypadek Harolda Cricka (Stranger Than Fiction)*. Reż. M. FORSTER. USA 2006.
- Pusty dom (Bin jip)*. Reż. KIM KI-DUK. Korea Południowa 2004.
- Rozpustnik (The Libertine)*. Reż. L. DUNMORE. Wielka Brytania 2004.
- Siódmy pokój (La settima stanza)*. Reż. M. MÉSZÁROS. Polska, Francja, Węgry, Włochy 1995.
- Sok z żuka (Beetle Juice)*. Reż. T. BURTON. USA 1988.
- Spotkania na krańcach świata (Encounters at the End of the World)*. Reż. W. HERZOG. USA, Wielka Brytania 2007.
- Stalker*. Reż. A. TARKOWSKI. ZSRR, RFN 1979.
- Stowarzyszenie Umarłych Poetów (Dead Poets Society)*. Reż. P. WEIR. USA 1989.
- Świadectwo*. Reż. P. PITERA. Polska, Włochy 2008.
- Świadek (Witness)*. Reż. P. WEIR. USA 1985.
- Truman Show*. Reż. P. WEIR. USA 1998.
- Truposz (Dead Man)*. Reż. J. JARMUSCH. USA 1995.
- Tryptyk rzymski*. Reż. M. LUZAR. Polska 2007.
- Trzeci cud (The Third Miracle)*. Reż. A. HOLLAND. USA 1999.
- Wielka cisza (Die Große Stille)*. Reż. Ph. GRÖNING. Niemcy, Szwajcaria, Francja 2005.
- Wiosna, lato, jesień, zima... i wiosna (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom)*. Reż. KIM KI-DUK. Korea Południowa 2003.
- Wojownik (The Warrior)*. Reż. A. KAPADIA. Niemcy, Francja, Indie, Wielka Brytania 2001.
- Wujek Boonmee, który potrafi przywołać swoje poprzednie wcielenia (Loong Boonmee ra-leuk chat)*. Reż. A. WEERASETHAKUL. Francja, Hiszpania, Holandia, Niemcy, Wielka Brytania, Tajlandia 2010.
- Wybrzeże Moskitów (The Mosquito Coast)*. Reż. P. WEIR. USA 1986.
- Wygnanie (Izgnanie)*. Reż. A. ZWIAGINCEW. Rosja 2006.
- Wyspa (Ostrov)*. Reż. P. ŁUNGIN. Rosja 2006.
- Zagubieni (Lost)*. Reż. J.J. ABRAMS et al. Serial TV. USA 2004–2010.
- Zapaśnik (The Wrestler)*. Reż. D. ARONOFSKY. Francja, USA 2008.
- Z biegiem czasu (Im Lauf der Zeit)*. Reż. W. WENDERS. RFN 1976.
- Źródło (The Fountain)*. Reż. D. ARONOFSKY. USA 2006.

Indeks osobowy

- A**
Abrams Jeffrey Jacob 247
Abrams Meyer Howard 208, 211, 237
Adorno Theodor W. 45
Agel Henri 54, 78
Akinuoye-Agbaje Adewale 174
Amenábar Alejandro 156–159, 221, 239, 245
Andersen Hans Christian 16
Aronofsky Darren 6, 178–179, 181–185, 239, 242, 245, 247
Arouet François-Marie zob. Wolter
Augé Marc 227, 237
Augustyn z Hippony, św. 66, 144
Awierincew Sergiusz 22
Ayfre Amédée 52
- B**
Bachelard Gaston 32–34, 237
Baer Randall N. 185, 237
Balthasar Hans Urs von 77
Baran Bogdan 37, 243
Barrie James Matthew 205
Barris Jeremy 174, 237
Bartczak Magdalena 111, 237
Barth John 161
Barthes Roland 25, 45, 191
Basa Giulio 66
Bataille Georges 149, 237
Battiato Giacomo 49, 72, 246
Bauchau Patrick 206
Baudrillard Jean 207, 215, 237
Bauman Zygmunt 5, 23, 26, 28, 30, 35, 226, 237
- Baxter Lynsey 61
Bean Henry 138–139, 143, 245
Beauvois Xavier 118–119, 246
Bellah Robert N. 122, 237
Bellocchio Marco 12, 96, 153–155, 245
Bellucci Monica 58
Benigni Roberto 229
Benitez Fernando 131
Benjamin Walter 40
Berman Marshall 40–41, 237
Bernardone Giovanni zob. Franciszek z Asyżu, św.
Bettany Paul 188
Bianchi Régina 63
Biderman Shai 174, 237
Bielik-Robson Agata 9–10, 24, 26–28, 33–35, 37, 39–40, 42, 123–124, 158–159, 173, 224–225, 237–238
Binoche Juliette 98
Blake William 229–231
Bleckner Jeff 69, 245
Bliss Michael 187–188, 238
Bloom Harold 181
Bobko Aleksander 22, 243
Boehm Gero von 246
Bogdanowska Monika 46, 241
Bojaxhiu Agnes Gonxha zob. Matka Teresa z Kalkuty, bł.
Boniecki Adam, ks. 58
Bonnievie Maria 88
Borowski Władysław 61, 237
Boulanger Pierre 135

- Brach-Czaina Jolanta 46
Bresson Robert 52–53
Bridges Jeff 187
Bro Nicolas 170
Brogowski Leszek 33, 237
Buber Martin 18, 32, 51, 238
Bunce Stuart 62
Buñuel Luis 50, 55, 114
Burstyn Ellen 184
Burton Tim 7, 10, 218–219, 221–225, 243, 245–247
Bykowska Karolina 50, 240
- C**
Caro Niki 109, 246
Carrey Jim 187
Castaneda Carlos 186
Castellitto Sergio 13
Castle-Hughes Keisha 63, 109
Chamberlain Richard 187
Chokling Neten 105–106, 246
Chopra Deepak 172
Chymkowski Roman 227, 237
Ciapara Elżbieta 219, 238
Cirlot Juan-Eduardo 109, 238
Clark Larry 50
Coelho Paulo 186
Coen Ethan 164
Coen Joel 164
Coleridge Samuel Taylor 208
Connor Kevin 68, 246
Conti Chiara 12
Cook Roger F. 211, 240
Costa Fabrizio 68, 70–71, 246
Cotillard Marion 99
Couliano Ioan P. 110, 238
Cronenberg David 163
Crowe Russell 188
Czaja Dariusz 15–17, 19, 122–123, 180–181, 238
Czapliński Przemysław 26, 241
Czartoryski Bartosz 220–221, 238
- d**
d'Arc Joanna 66
Davis Erik 179, 181, 238
Dehnel Piotr 44, 239
- Deleuze Gilles 25, 162
DeMille Cecil B. 53, 55
Depp Johnny 148, 205, 218, 226
Derechowski Wojciech 175, 238, 243
Derrida Jacques 42, 162, 234
Devlin William J. 174, 237
Dewaele David 117
Diderot Denis 16
Disney Walt 16
Diużew Dmitri 146
Doktór Jan 18, 238
Dommartin Solveig 215
Donadoni Maurizio 153
Dopartowa Mariola 56–59, 238
Dostojewski Fiodor 94
Dreyer Carl Theodor 165
Dumont Bruno 115–117, 245
Dunmore Laurence 144, 147–148, 150, 152, 247
Dupeyron François 135, 246
Durkheim Emil 38
Duryś Elżbieta 57, 241
Dynarski Kazimierz 61, 237
Dziwisz Stanisław, kard. 67, 70–73, 238
- E**
Ebert Roger 194–195, 238
Eco Umberto 42, 161, 238
Eichmann Adolf 139
Einstein Albert 18, 139
Eliade Mircea 87, 104, 110, 146, 186–188, 238
Eliot Thomas Stearns 33
Emmerich Anna Katarzyna 56, 64
Esposti Piera Degli 154
- F**
Falk Niklas 126
Farmer Gary 229
Fedewicz Maria Bożena 208, 237
Fellini Federico 114
Ferency Adam 22
Ferrara Abel 98–99, 101, 148, 246
Ferrel Will 204
Fiennes Ralph 127
Filek Jacek 16, 238
Filipczuk Michał 16, 121, 150, 243

- Fireman Gary 25, 238
Fishburne Laurence 176
Flanagan Owen 25, 238
Flig Jacek 225, 227–228, 230, 232, 238
Fontana Paul 176, 238
Ford Harrison 187
Ford James L. 176–177, 238
Forgione Francesco zob. Pio z Pietrel-
ciny, św.
Forster Marc 204–205, 247
Foucault Michel 42, 162, 226, 238
Franciszek z Asyżu, św. 66, 144
Frank Hans 69
Frankl Viktor 50
Freud Zygmunt 139, 172, 191, 224
Fricke Ron 6, 186, 192–198, 237, 245
Friedrich Caspar David 82, 212
Fromm Erich 85, 186, 239
- G**
Gadacz Tadeusz 28, 121, 243
Gadamer Hans-Georg 44, 239
Gajos Janusz 22
Gallagher Daniel B. 174, 239
Ganz Bruno 216
Garbicz Adam 48, 65, 148, 242
Gazda Grzegorz 222, 242
Gemunden Gerd 211, 240
Gibson Mel 49, 55–60, 62–64, 100, 156,
238, 241, 246
Gilliam Terry 48
Glass Philip 94
Goethe Johann Wolfgang 20
Goldsmith John 61
Gosling Ryan 138
Graf Alexander 207, 214, 239
Graff Piotr 43, 241
Graham Heather 99
Greenaway Peter 162, 164
Greene Graham 128–131, 239
Griffin David R. 162
Gröning Philip 79–81, 133, 239, 247
Groom Winston 201
Grün Anselm 17–18, 239
Gruszczyński Marcin 28, 121, 243
Grzegorzczak Anna 17, 240
Grzegorzewska Barbara 136, 242
Grzywalska Natalia 80, 239
Guattari Félix 24
Gullette Sean 178
Gutorow Jacek 37, 161
Gwóźdź Andrzej 11, 207, 209–210, 215,
239–241
Gyllenhaal Maggie 205
- H**
Habermas Jürgen 35
Hadewijch 116
Hallgren Frida 126
Hanks Tom 199
Hardwicke Catherine 49, 55–56, 62–64,
246
Harris Ed 96, 190
Harrison John Kent 245
Hausner Jessika 113–115, 242, 246
Heche Anne 96
Hedemann Oskar 149, 237
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 124
Heidegger Martin 32, 34, 43, 102, 239
Helman Alicja 111, 240, 242
Herbert Zbigniew 33
Herzog Werner 82–83, 187, 243, 247
Hesse Hermann 173, 186
Hickford Sue 156, 239
Hitchcock Alfred 11, 167, 243
Hochheim Eckhart von zob. Mistrz Eck-
hart
Hoff Benjamin 199, 239
Hoffman Dustin 204
Hogarth William 148
Holland Agnieszka 56, 96–97, 247
Houellebecq Michel 158–159
Hsiao-hsien Hou 111–112
Hurt William 202
Husserl Edmund 19
Hussey Olivia 63, 68
Hypatia z Aleksandrii 156–157
- I**
Irving Washington 218–219, 239
Isaac Oscar 158
Izdebska Agnieszka 222, 242

- Jackman Hugh 182
Jackson Peter 57
Jakubowska Małgorzata 50, 240
James William 51
Jan Ewangelista, św. 60–62
Jan Paweł II 49, 57, 66–73, 76, 97
Janicka Bożena 116, 239
Janion Maria 41–42, 239
Jankowicz Grzegorz 11, 167, 243
Jansen Peter W. 209, 217, 241
Jarmusch Jim 7, 10, 25, 164, 225–232, 238, 243, 245–247
Jay Martin 51–52, 239
Jeffreys Stephen 148
Jensen Anders Thomas 165, 169–171, 245
Jonas Hans 179–180, 239
Jones Terry 48
Jordan Neil 128–131, 133, 246
Joyce James 33
Jung Carl Gustav 85, 104, 186, 191, 193, 234, 239
Juzyszyn Dariusz 21
- K**
Kadłubek Zbigniew 143, 242
Kajdanowski Aleksandr 12
Kalaga Wojciech 43, 239
Kamrowska Agnieszka 111, 240, 242
Kania Ireneusz 109, 188, 238
Kant Immanuel 51, 82, 123
Kapadia Asif 106, 247
Karol II Stuart 148
Kaye Sharon 174, 237, 239–240
Kazim Ali 170
Keitel Harvey 202
Kempna(-Pieniążek) Magdalena 11, 239
Khan Irfan 106
Kiarostami Abbas 107, 243
Ki-duk Kim 6, 48–49, 103–106, 246–247
Kierul Jerzy 179, 238
Kieślowski Krzysztof 11, 167, 183, 240, 243
King Stephen 204
Kita Beata 179, 241
Klawe Janina Z. 208, 241
Klejsa Konrad 57, 241
- Kletowski Piotr 102, 242–243
Klimowicz Marek 179, 239
Kłoczowski Jan Andrzej 17–18, 240
Kłos Jan 185, 237
Kłuskiewicz Łukasz 31, 240
Kłys Tomasz 49–50, 240
Kocjan Krzysztof 110, 238
Koizumi Takashi 103, 246
Kolasińska Iwona 50, 55, 240
Kolski Jan Jakub 11, 21, 245
Kołakowski Leszek 234–235, 240
Kołodźński Andrzej 86, 243
Komarnicka Wacława 218, 239
Kornacki Krzysztof 50, 187, 240–241
Kornatowska Maria 219, 240
Koschany Rafał 17, 240
Kosińska Karolina 111–112, 240
Kosłowski Peter 162
Kossowski Henryk Piotr, bp 74, 243
Koterski Marek 11, 239
Kowalska Małgorzata 180, 240
Kropiwnicki Maciej 37, 38, 243
Król Marek 19, 241
Królak Sławomir 207, 237
Kunce Aleksandra 24, 162, 240
Kuryś Agnieszka 110, 238
Kuśmierczyk Seweryn 9, 87, 242
- L**
Lacan Jacques 189
Lacarrière Jacques 180, 240
Lacoue-Labarthe Philippe 123
Latek Oskar 28, 121, 243
Latifah Queen 205
Leitch Thomas 50, 57–58, 240
Leonard Robert Sean 191
Levinas Emmanuel 102, 124
Liadowa Jelenia 94
Lipszyc Adam 28, 38, 121, 243
Lis Marek 11, 48, 50, 65, 148, 240, 242
Locke John 174, 208
Lodro Jamyang 105
Løfqvist Gyrð 170
Loska Krzysztof 49, 162, 240
Lubelski Tadeusz 11, 48, 54, 65, 84, 162, 238, 240, 242

- Lubowiecki Wojciech 19, 241
Lucas George 195
Lustig Jacqueline 153
Luzar Marek 72, 247
Lyden John 113, 240
Lynch David 11, 167, 178, 234, 243
Lynch Gordon 113, 240
Lyotard Jean-François 24, 28, 42, 45–46, 162, 164, 240
- Ł**
Ławronienko Konstantin 88
Łoziński Jerzy 20
Łungin Paweł 144–147, 152
- M**
Madsen Richard 122, 237
Magidson Mark 196
Mahioub Hossein 108
Majidi Majid 48–49, 107–108, 246
Majmurek Jakub 112, 117, 240
Malick Terrence 183–184, 245
Malkovich John 149
Mamonow Piotr 144
Mani Noor 107
Mantegna Andrea 84, 86, 119
Marczak Mariola 52–53, 115, 240
Marecki Piotr 102, 242–243
Marfatia Damayanti 107
Margański Janusz 26, 241
Markina Nadieżda 92
Markowski Michał Paweł 28, 240
Marks Karol 139
Maslow Abraham 186
Mathews Gordon 173
Mathews Sue 189, 240
Matka Teresa z Kalkuty, bł. 49, 66–68, 70–71, 76
Matuszewski Krzysztof 116, 243
Mądel Krzysztof 185, 241
McCormick Richard W. 211, 240
McElhone Natascha 190
McFarlane Brian 187, 242
McVay Ted 25, 238
Melki Gilbert 135
Mertes Raffaele 66
Merton Thomas 173
- Mészáros Márta 73–74, 76, 247
Michalski Krzysztof 32, 239
Mickiewicz Adam 219, 231
Mikkelsen Mads 169
Milarepa 105
Miłosz Czesław 16, 19, 121, 235, 241
Minghella Max 157
Ming-liang Tsai 111–113, 240, 242
Minkowski Hermann 174
Mistrz Eckhart 186
Modine Matthew 98
Modrzejewska Ewa 50, 54, 78, 241
Mondini Alberto 153
Moore Julianne 127
Morton Samantha 150
Mucharski Piotr 56, 58, 241
Mueller-Stahl Armin 97
Murray Bill 226
- N**
Nadgrodkiewicz Grzegorz 57, 241
Nakata Hideo 220
Nawarecki Aleksander 45–46, 241
Naymark Lola 136
Nietzsche Fryderyk 143
Nycz Ryszard 26, 240–241
Nyqvist Michael 125
- O**
O’Quinn Terry 174
Ogurcow Igor 93
Ojciec Pio, św. zob. Pio z Pietrelciny, św.
Oliveira Manoel de 211
Olmi Ermanno 50
Olsson Ingela 126
Orliński Wojciech 158, 241
Osin Roman 107
Otto Rudolf 51–52, 186
Ozu Yasujirō 50
- P**
Palmer Richard E. 19, 43–44, 241
Pankratz Maria 131
Pantoliano Joe 175
Paratene Rawiri 109
Parker Alan 175
Pascal Blaise 233–234

- Pasolini Pier Paolo 55
 Pawelec Andrzej 31, 233, 243
 Paweł z Tarsu, św. 66, 90–91, 143
 Penn Sean 183
 Perez Rosie 191
 Pessoa Fernando 206–209, 212, 217, 241
 Phoenix Summer 142
 Pickstock Catherine 162
 Pieczyński Krzysztof 22
 Pierzchała Aneta 102–103, 241
 Pike Rosamund 150
 Pio z Pietrelciny, św. 70
 Piotr Apostoł, św. 66
 Piotrowska Anita 148
 Piotrowska Marta 210, 241
 Piróg Mirosław 239
 Pitera Paweł 71–73, 247
 Piwińska Marta 216, 241
 Placido Donato 153
 Platon 207
 Plesnar Łukasz A. 182, 238, 242–243
 Plotyn 208
 Plummer Christopher 62
 Płażewski Jerzy 118–119, 241
 Pluciennik Jarosław 222, 242
 Poe Edgar Allan 188, 218
 Pollak Kay 125, 127, 245
 Popiełuszko Jerzy, bł. 119
 Popper Karl Raimund 162
 Portman Natalie 184
 Pound Ezra 33
 Preisner Zbigniew 183
 Prinke Rafał T. 199, 239
 Prokopiuk Jerzy 85, 178, 239, 241
 Przyłipiak Mirosław 83, 162, 168, 187, 240–241

Quispel Gilles 179, 241

Radomska Beata 85, 239
 Ramezani Mohsen 108
 Rea Stephen 128
 Reeves Keanu 175
 Reggio Godfrey 192, 195
 Reitman Ivan 26

 Rejniak-Majewska Agnieszka 51, 226, 238–239
 Rekowska Justyna 186–187, 241
 Reygadas Carlos 131–134, 245
 Ricoeur Paul 26, 34, 43, 202, 241
 Rilke Reiner Maria 15, 33
 Roberts Martin 192, 195–197, 241
 Rodowska Krystyna 134, 242
 Rogers Carl 186
 Rorty Richard 5, 23, 26–30, 35, 41, 160, 162–163, 171, 215, 228, 233–234, 241
 Rosner Katarzyna 43, 241
 Rossellini Roberto 50, 55, 65
 Rourke Mickey 184
 Rouvillois Samuel 185, 241
 Rozin Aleksiej 93
 Russell Charles 222, 242
 Russell Theresa 139
 Ruskowski Janusz 16, 121, 150, 243
 Ryan Tom 187, 242
 Rychwalski Aleksander 102, 242

Sade Donatien Alphonse François de 149
 Sałbut Bartosz 174, 237, 239–240
 Salihine Yassine 115
 Sánchez de Cepeda y Ahumada Teresa
 zob. Teresa z Ávili, św.
 Santaolalla Isabel 192, 241
 Sarafidis Karl 115
 Saroyan William 88
 Saville Philip 60–61, 64, 246
 Schleiermacher Friedrich Daniel Ernst 51
 Schmitt Eric-Emmanuel 134, 136, 242
 Schubert Franz 114
 Scorsese Martin 55
 Scott Caldwell L. 174
 Scott Laverne zob. Scott Caldwell L.
 Sedgewick Kyra 201
 Seel Peter C. 82, 209, 241, 243
 Sharif Omar 135
 Shenkman Ben 178
 Shepard Sam 215
 Sherman Cindy 222, 242
 Shyamalan Manoj Night 220–221, 242

- Sidding Alexander 63
Sierocka Beata 44, 239
Sinise Gary 199
Sjöholm Helena 127
Skarsgård Stellan 166
Skorulski Krzysztof 185, 241
Skurowski Piotr 122, 237
Sławek Tadeusz 143, 242
Smagacz Henryk 172, 243
Smirnow Andriej 92
Soavi Michele 66
Sobański Oskar 199–200, 242
Sobieszek Barbara 219, 242
Sobociński Piotr 76
Sobolewska Anna 17, 103–104, 172–173, 175, 185–186, 198, 242
Sobolewski Tadeusz 50, 114, 116, 192, 195, 242
Sokolowski Julie 115
Sosnowski Leszek 54, 187, 242
Sowińska Iwona 207, 242
Sowiński Grzegorz 85, 239
Sójka Jacek 17, 240
Spielberg Steven 50
Spinoza Baruch 124
Stachówna Grażyna 220–221, 242
Stanisławski Krzysztof 217, 242
Stanton Harry Dean 215
Stasiak Dorota 122, 237
Stasiuk Andrzej 21
Stein Edith 5, 74–77
Stein Rosa 74
Steiner George 20, 35, 51, 242
Stolarska Bronisława 50, 240
Strawiński Igor 148
Stróżewski Władysław 53, 56, 62–63, 83, 242
Suchorukow Wiktor 147
Sukowa Barbara 96
Sulka Iwo 182, 242
Sullivan William M. 122, 237
Svidercoschi Gian Franco 67, 72–73, 238
Swidler Ann 122, 237
Syska Rafał 112, 182, 238, 242–243
Szczepański Jan Józef 128, 239
Szczepański Tadeusz 165, 243
Szuster Marcin 41, 237
Szyłak Jerzy 83, 161–164, 168, 198–203, 241–242
Szymanowski Adam 161, 238
T
Taborska Anna 42, 240
Tarantino Quentin 164, 171
Tarkowski Andriej 9, 11–12, 87, 167, 242–243, 247
Tarkowski Arsienij 11–13, 153, 242
Tarnas Richard 16, 51, 121, 150, 243
Tatarkiewicz Anna 87, 238
Tatarowa Irina 22–23, 243
Taylor Charles 5, 10–11, 27–36, 38–39, 41, 47, 120–121, 135, 155, 159, 167, 172–173, 191–192, 203, 216–217, 232–233, 236, 243
Teresa Benedykta od Krzyża, św. zob. Stein Edith
Teresa od Jezusa, św. zob. Teresa z Ávili, św.
Teresa z Ávili, św. 74–76, 80, 243
Testud Sylvie 114
Thompson Emma 204
Thomsen Ulrich 169
Tillich Paul 19–21, 29–30, 59–60, 243
Tipton Steven M. 122, 237
Tischner Józef 19, 22, 243
Toews Miriam 131
Tołstoj Lew 9, 87, 242
Tomasz Apostoł, św. 58
Tomasz z Akwinu, św. 66, 174, 239
Topolski Jan 112, 243
Torney John 227
Travolta John 201
Trier Lars von 47–49, 165–169, 171, 243, 246
Turteltaub Jon 201
U
Uszyński Jerzy 216, 243
V
Verbinsky Gore 221
Vinci Leonardo da 91
Virilio Paul 215

Vogler Rüdiger 206, 211, 215–216

Voltaire zob. Wolter

Vuarnet Jean-Noel 116, 243

Wachowski Andy 48, 175–178, 246

Wachowski Lana (Larry) 48, 175–178, 246

Wainwright Rupert 58

Wall Cornelio 131

Wang Wayne 46, 162–163, 202–203, 230, 235, 245

Ward Graham 162

Watson Emily 165

Watts Alan Wilson 83

Weaving Hugo 176

Weerasethakul Apichatpong 111–113, 240, 247

Weir Peter 6, 48, 164, 186–192, 198, 226, 238, 241–242, 245–247

Weisz Rachel 156, 182

Welsch Wolfgang 25, 215

Wenders Wim 6, 10, 25, 164, 206–217, 226, 239–243, 245–247

Werbiński Ireneusz, ks. 66, 77, 243

Whitaker Forest 98, 203, 229

Whitehead Alfred North 162

Wiącek Elżbieta 107, 227–231, 243

Wilber Ken 172, 243

Wilkoszewska Krystyna 161–162, 243

Wilmot John, hr. Rochester 148

Witalewski Krzysztof 116–117, 243

Wojnicka Joanna 82, 243

Wojtyła Karol, bł. zob. Jan Paweł II

Wolińska-Riedi Magdalena 67, 238

Wolter 16, 20

Wong Kar-wai 102, 242

Wordsworth William 208

Woźniak Monika 42, 238

Wright Melanie Jane 113, 243

Wright Penn Robin 200

Yamamoto Yohji 213

Yeffeth Glenn 175, 238, 243

York Michael 72

Young Robert 55, 66

Zabe Alexis 133

Zabłocka-Skorek Joanna 223–224, 243

Zalewski Andrzej 223, 243

Zane Billy 139

Zanussi Krzysztof 11, 66

Zarębski Konrad J. 70, 72, 183, 243

Zeffirelli Franco 63, 65, 245

Zemeckis Robert 198–199, 201–202, 245

Zhang Yimou 105

Zimmerer Katarzyna 17, 239

Zischler Hanns 216

Zmudziński Bogusław 82, 209, 241, 243

Zwiagincew Andriej 45, 83–84, 86–95, 109, 146, 239, 243, 245–247

Zychowicz Juliusz 19, 59, 243

Žižek Slavoj 11, 37–40, 167–169, 189, 238, 243–244

Życiński Józef, bp 162–163, 243

Żyro Tomasz 122, 237

Magdalena Kempna-Pieniżek

The formats of spirituality in the latest movie

Summary

The formats of spirituality in the latest movie can be inscribed into the trend of re-interpretations of the main categories of the modern culture dealt with nowadays. Referring to the observations made by philosophers, theoreticians of culture and specialists in religious studies, the author of the book outlines a map of interdependences between modern and most characteristic attitudes towards the issues of a widely-understood spirituality and certain tendencies present in the latest movie (until 2010). On the Polish publishing ground, it is one of the fewest propositions dealing with such topics, and certainly the only one covering such a broad spectrum of issues. Relating to such phenomena as gnosis, New Age, individual epiphanies or the ethics of authenticity, the author discusses both the status of a modern religious movie (including the phenomena such as *The Passion* by Mel Gibson), and the realizations of various formats of spirituality in a postmodernist movie (from *Matrix* trilogy to Tim Burton's works). The examples in question concern an artistic movie (among others *The Religion Hour*, *Agora*, *Hadewijch*, *Lourdes*, *Silent Light*) and a popular one (*The End of the Affair*, *Forrest Gump*, *The Nativity Story*). The author's interest reaches both the movie of the West, as well as Far-and Middle- East (among others works by Kim Ki-duk, and Apichatpong Weerasethakul), paying attention to not only renowned movie authors (Jim Jarmusch, Wim Wenders, Darren Aronofsky, Andrzej Żwiaginiec), but also experimentators (Ron Fricke) and works considered as being controversial (*Fanatic*).

Magdalena Kempna-Pieniżek

Die Geistigkeitsformeln in der neuesten Filmkunst

Zusammenfassung

Die vorliegende Monografie gehört zu den heutzutage unternommenen Versuchen, die Hauptkategorien der gegenwärtigen Kultur neu zu interpretieren. Auf Bemerkungen der Philosophen, Kulturtheoretikern und Religionswissenschaftlern Bezug nehmend zeigt die Verfasserin die Wechselbeziehungen zwischen der heute kennzeichnendsten Vorstellung von der allgemein üblichen Geistigkeit und bestimmten Trends in der neuesten Filmkunst (bis 2010). Auf dem polnischen Verlagsmarkt gehört sie zu vereinzelt publizierten Publikationen, die das obengenannte Thema anbetreffen und durch solche Bandbreite von Problemen gekennzeichnet sind. Zu solchen Erscheinungen, wie: *Gnosis*, *New Age*, individuelle Epiphanien oder Echtheitsethik Stellung beziehend bespricht die Verfasserin sowohl den Status von der heutigen Religionsfilmkunst (darunter solchen Phänomenen, wie Mel Gibsons *Passion*), als auch die Realisation von verschiedenen Geistigkeitsformeln in postmoderner Filmkunst (von der Trilogie *Matrix* zu Tim Burtons Werken). Die von ihr vorgebrachten Beispiele betreffen Kunstfilme (u.a.: *Agora*, *Hade-wijch*, *Lourdes*, *Stilles Licht*) und populäre Filme (*Ende der Romanze*, *Forrest Gump*, *Die Geburt*). Sie zeigt Interesse sowohl für westliche, wie auch nahöstliche und fernöstliche Filmkunst (u.a. Filmwerke von Kim Ki-duka, Apichatponga Weerasethakula), und schenkt ihre Aufmerksamkeit nicht nur den geschätzten Filmemachern (Jim Jarmusch, Wim Wenders, Darren Aronofsky, Andriei Swjaginzew), sondern auch den Experimentatoren (Ron Fricke) und den umstrittenen Filmen (*Fanatiker*).

Na okładce zamieszczono fotografię autorstwa **Justyny Szulc-Więcek**

Redaktor: Magdalena Białek

Projektant okładki: **Paulina Dubiel**

Redaktor techniczny: **Małgorzata Pleśniar**

Korektor: Aleksandra Gaździcka

Łamanie: Grażyna Szewczyk

Copyright © 2013 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2129-5

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 16,5. Ark. wyd. 21,0. Papier offset.
kl. III, 90 g Cena 34 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c., M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



Cena 34 zł (+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2129-5